كلمة أولى

غدا كل عدد يصـدر من مجلة "**الحياة الثقافية**" يحظى بتفاعل اعلامي واسع في تونس وكـذلك من قبل بعض المنابر الصـحفيـة المهـجرية. وبعـد أن كانت الأعداد الأولى من هذه السلسلة تلقى نوعا من المساندة الاعلامية المتمثلة في الحرص على الإخبار بصـدور الأعداد واستعراض المحتوى، بدأنا نشهد في الفتـرة الأخيـرة ارتقاء التفـاعل إلى مستـوى النظر في المـادة وقراءتهـا ونقاش أصحابها وهيـئة التحرير التي أجازت نشرها. وهذا كله يضـفي جدية على عمل الجميع، ويـجعلنا في هذه المجلة ننتبـه أكثر إلى نقاط القـوة فنطوّرها وإلى نقاط الضعف فنقلص منها.

إن مجلة «**الحياة الثقافية**» ليست فضاء اعلاميا ثقافيا، ولكنها منبر للنصوص الفكرية والابداعـية يحـاول أن يكون رصينا وجـادّا ومفتـوحا على تطـويحات الابداع واندفاعاتـه، لذلك فإن المجلة لا تنتج النصوص التي تنشـرها، ولكنها تحـاول اثارة الحـماس لدى البـاحثين والكـتاب لكي يشـاركـوا بمسـاهمـاتهم وتحاول أن تنشر من تلك المسـاهمات ما يتوفر على الشروط المـعقولة للكتابة كلما ندرت النصوص الكبيرة والمبدعة (والابداع قليل في كل عصر ومصر!)

وفي جميع الأحوال، فإن هذه المـجلة تحرص على تقديم أفضل ما وصل إليه النص عندنا، وحـتى يزداد ذلك النص متانة ووثـوقا فإن فرادته ومـحاورته والانتباه إلى ما توفق إلـيه وما أخفق فيه هو وحده الكفـيل بتطوير تجربة الكتابة عندنا، وهذا طبـعا من دور القراء المـدعوّين إلى مزيد التـفاعل النقـدي مع ما تنشره مجلتهم «**الحياة الثقافية**».

وعلى سبيل التشجيع والتنويه بهـذا النوع من التفاعل تنشر المجلة بداية من هذا العدد مختارات من القراءات الصادرة بالصحف والمجلات التونسية حول ما تقدّمه من مادة فكرية وابداعـية متنوعة كما انها تدعو المهـتمين الى موافاتها بقراءاتهم النقـدية لما تنشره المجلة من نصوص، عـسانا بذلك نتوفق جمـيعا الى مـزيد من صـقل النص الفكري والإبداعـي ليكون أكـثر متـانة واقناعـا وابداعا.

هيئة التحرير

دراسة

هوية العقل والتقدّم

الطاهر بن قيزة *

يتعرّض العقل اليوم إلى هجمات وإنتقادات متعدّدة الأطراف والنوايا منها الفكريّ ومنها الإيديولوجيّ والعقديّ ومنها كذلك الفلسفيّ. الأمر الذي جعل عصرنا يحتفل «باحتضار العقل» (1) وتشتت وحدته الصمّاء التي دافع عنها الفلاسفة قرونا طويلة.

إن العقل الذي كان حلبة الصراع والسجال قد غدا اليوم المرمى المفضّل للفتك والإجهاز خصوصا بعدما أصبحت مسألة «موت الفلاسفة» من مسائل التفكير الفلسفيّ الراهن القليلة المتبقيّة (2) وأضحت الإيبستمولوجيا والأركيولوجيا المعرفيّة والمذهب التأويليّ

والفلسفة التحليليّة والوضعيّة المنطقيّة وغير ذلك من أشكال التفكير تتناول على أساس أنها ما خلف الفلسفة خلافة تعبّر عن مرحلة فكريّة جديدة تقطع نهائيا مع نمط التفكير الفلسفي التقليديّ.

لم يكن الإجهاز على العقل مقرونا دائما «بالنوايا الطيّبة». لذلك فلا غرو أن يختلط الحابل بالنابل ويصبح العقل في حقيقته وجها من وجوه الإلحاد والزندقة فيجري على المفكرين اليوم ما جرى بالأمس على ابن سينا والفرابي وابن رشد من غربة واضطهاد.

إن المواقف الايديولوجيّة التي تدين العقلانية لا تنفي مع ذلك التقدّم بل تدّعي النهضة، ولكن بعيدا عمّا يضعه العقل من قواعد ومناهج ومواضعات. وهذا أمر يستوقفنا للتفكير في العلاقة الحقيقية التي يمكن أن تربط بين العقل والتقدّم. خاصة حين نجد أن دعاة النهضة المزعومة، يفصلون بين «تقدّم مباح» وآخر «محضور» مثل زعمهم تماما وجود أفكار «أصيلة» وأخرى «مستوردة».

يبرز لنا التفكير في علاقة العقل بالتقدّم حقيقة أوليّة مفادها أن التقدّم محايد للعقل وضروري لوجوده إذ لا تتحقق هويّة العقل إلا من خلال تطوير قدرته على الفهم المتمثّل في الربط المنطقيّ والتحليل والتركيب (3). إن العقل يفهم، بمعنى أنه يطوّر قدرته على فتح طيّات الواقع وفكّ رموزه وتثبيت معالمه. (4)

زد على ذلك، فاهتمام الفلاسفة بمسألة التقدّم لم يكن أبدا منفصلا عن هواجس الفلسفة الأساسية مثل «تقدّم العقلانيّة» أو «تقدّم الأخلاقيّة» أو كذلك «التقدّم العلمي» وهي مسائل تمنح للعقل اعتبارا ووزنا. وهو اعتبار تدّعم لمّا رأينا العقل يتفتح على عالم التجربة ويخرج من قوقعة التصورات الميتافيزيقيّة المغلقة مكتسحا عالم الممكنات الأرحب. لقد مكّن هذا الانفتاح العقل من استعادة جانب كبير من مواقع قويّة في البحوث النظريّة والفلسفيّة والعلميّة.

وبالفعل، فإن التقدّم ذاته يفترض العقل، لأن العقل وحده قادر على منح التقدّم معنى ما. زد على ذلك، فإن مظهر التقدّم الأكثر تداولا، أعني التقدّم العلمي

* أستاذ جامعي يدّرس الفلسفة في جامعة تونس الأولى.

والتقني"، يفترض معقوليّة ما ينصهر فيها ويعبّر عنها (5). وما منتجات العلم وتكنولوجيّته سوى «نظريات مجسّمة» كما أوضح ذلك باشلار في كتابه «تكوين الروح العلميّ»، فهل يعني ذلك أنّ هويّة التقدّم ومعناه الأصلي يفترضان العقل والمعقوليّة؟

بعبارة أخرى، هل أن التقدّم «معقول» أم أن «هويّة العقل» هي التي تفرض على العكس من ذلك التقدّم؟.

إن التقدّم من حيث طبيعته تغيّر متصل ولا متناه. ذلك لأن التوقف يتنافى والتقدّم. لهذا الأمر يستحيل علينا معرفة التقدّم لأنّنا لا نعرف حقا إلاّ ما تمّ وانفصل وما ولّى وانصرف. إنّنا لا نقدر في الواقع سوى على توقّع التقدّم، وعلى تصوّره والتنبّؤ به. فالتقدّم ممكن لأن وجوده غير متناقض. ولكن ليس من طبيعة التقدّم أن يكون ضروريا لأن ضرورة التقدّم تعني اكتماله ومعرفتنا له مما يجعلنا قادرين على صياغة القاعدة الكليّة التي يسير عليها. ولكن أمر التقدّم ليس كذلك، لذلك يصرّح ماريون في مقاله عن «أشكال التقدّم». : «إن التقدّم عرضيّ في جوهره لذلك فهو لا يصلح أن يكون موضوع علم» (6). ولكن هل يعني كلّ هذا أن التقدّم لا يحتمل أية معقوليّة؟.

بلى، يبدو أن عرضيّة التقدّم لا تنفي عنه المعقوليّة نفيا تاما. وقد كان لأرسطو موقف من القضايا التي تحتمل الأخذ والرّد حين جعل «الجدل» أداة الفحص الثاقبة فيما هو قريب من الرأي الشائع وما ثبت أن معقوليّته ضعيفة. هذا من ناحية، ولا ينبغي أن يغيب عنا، من ناحية ثانية أن مسألة التقدّم قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بإشكال ميّز الفكر الأرسطيّ بل وكل الفكر الفلسفيّ والعلميّ، وهو إشكال الحركة وكل ما يفترضه قول الحركة من مفاهيم مثل القوّة والفعل والامتداد والثّقالة والإمكان والضرورة. لذلك فإن معضلة التقدّم لا تنفصل في حقيقة الأمر عن معضلة الحركة بشكل يجعل معقوليّة التقدّم تطرح نفس الصعوبة والعوائق التي تطرحها معقوليّة الحركة.

ولكن، كيف يمكن فهم ضرورة ارتباط التقدّم بالعقل؟ وهل يقتضي العقل التقدّم؟.

للإجابة عن السؤال أقترح نمطين من الإجابة يقدّمان تصوّرين متباينين لهويّة العقل وعلاقته بالتقدّم. الأوّل يؤمن أن تقدّم العقل والعقلانيّة إن هو إلا تلميع وجلاء لهويّته وهو موقف الفيلسوف الألمانيّ ليبنتز والثاني يرى أن تقدّم العقل وإعادة بنائه لذاته يجعل العقلانيّة هشّة وعرضيّة تماما كهشاشة التقدّم وعرضيّته وهو الموقف الذي يدافع عنه الفيلسوف الفرنسيّ باشلار.

هوية العقل عند ليبنتز :

يعتبر ليبنتز عالما من أهم أعلام العقلانيّة الكلاسيكيّة وهو مثل جميع فلاسفة القرن السابع عشر يؤمن بثبات العقل ومماهاته لمبادئه. فملامح العقل الإنسانيّ لا تختلف في نهاية المطاف عن ملامح العقل الإلاهيّ. وقد طوّر ليبنتز ما يمكن تسميته بعد أورتيقا أي قاسي «بفلسفة مبادئ». (7) وهو لا ينطلق في تأمّلاته الفلسفيّة والعلميّة من التجربة كما هو سائر عند التجريبيين بل هو يبني آراءه ونظريّاته على ما يضعه من مبادىء عقليّة تمثل المرجع الأساسيّ لمجمل بحوثه وابداعاته. ورغم تنويع ليبنتز للمبادىء وتطويره لها مثل مبدأ الهويّة، ومبدأ عدم التناقض ومبدء الاتّصال ومبدء الاختلاف ومبدء الأفضل ومبدأ الاقتصاد الخ. . . نجده يؤكد بشكل خاص في كثير من المواقع على مبدأين رئيسيين يمثلان محط عنايته وسر منهجه. يقول: «تتأسس استدلالاتنا على مبدأين هامين هما مبدأ عدم التناقض [. . .] ومبدأ العلّة الكافية وهو مبدأ نعتبر بموجبه أنه لا يمكن لأي حدث أن يكون صحيحا، أو موجودا دون أن تكون هناك علّة كافية تبرر أن الأشياء توجد على ذلك النحو وليس على نحو آخر. . . » (8). فالله لا يفعل شيئا عبثا لأن إرادته محكومة «بمبدأ الأفضل». إنه لا يبعث للوجود إلاّ ما كان أفضل ممكن يحسب في سياق سلسلة يؤدّي تغيير أي جزء بسيط فيها إلى قلب وجه هذا العالم ليولّي القهقرى نحو العدم وليفسد كل ما في الكون من تناسق وتناسب. فالعالم كتلة متلاحمة الأطراف. وليبنتز لا يقرّ بوجود الخلاء. إن كل شيء عنده يعبّر عن بعضه الآخر. فكل جوهر، أو «ذرّة روحية»، كما يقول الفيلسوف هانوفر، تعبّر بوجودها عن العالم وعن الله، هي مرآة العالم وشكل من أشكاله (9) لذلك فكل ذات تحمل في طيّاتها صدى سلسلة كل الأحداث التي تجري في الكون بشكل لا متناه. لكنّ الذات تتضمّن كذلك كل ما يحدث لها في مستقبلها القريب والبعيد. يوضّح ليبنتز هذا الرأي بقوله «يتضمن مفهوم ذات آدم كل ما سوف يحدث له، وإني بهذا القول لا أريد أن أقول شيئا آخر، عدى ما يفهمه الفلاسفة بقولهم "Pre- dicatuminesse subjecto Verea propositionis" (10)

إن الذات باعتبار أنها جوهر لا توجد عبثا، إذ هي قبل أن توجد، تطمح إلى الوجود. ذلك يعني أن الجوهر بما هو ممكن في الممكنات يتضمن طموح الوجود.

(11)"Omne possible exigit existere"

إن الجواهر لا توجد حينئذ إلا لأنها كانت ممكنة والمرور من الممكن إلى الواقع يفترض حالة وسطى هي

حالة الإتّفاق الممكن "la composibilité"، تماما مثلما يفترض العيش التعايش. فالكائن الواقع يستمد واقعيّته من التعدّد إذ الواحد لا يكون بلا كثرة، وكل «ذرّة روحية» تختزل في قرار نفسها انطباعا عن العالم بأسره. لذلك يمكن أن نعبّر عن «الذرّة الروحية» بمعادلة رياضية من نوع أ = أ. وهي مطابقة للمعادلة الرياضية الأخرى التي تكتب: أ ب ج ح د... = أ. وبالطبع فإن الـ ب والـ ج والـ ح... الخ مضمرة في الذات أ». (12)

لكن الله لا يبعث للوجود أي كائن كان أو أي عالم كان، إنه يختار من بين مجموع العوالم الممكنة التي يتصورها ذهنه عالما واحدا تقرّر ارادته تحويله من الممكن إلى الواقع. هذا القرار الإلاهيّ ليس أبدا اعتباطيّا بل هو عقلانيّ تماما.

يقول ليبنتز: «الايمان أن الله يقوم بفعل في شيء ما دون أن يكون لفعله أيّة علّة (raison) تحدّد ارادته، أمر علاوة على أنه غير ممكن فإنه ينّم عن احساس قليل التطابق مع عظمته. لنفترض مثلا أنه كان على الله أن يختار بين أ و ب، وإنه أخذ أ دون أن يوجد أي سبب يجعله يفضّله على ب. إن أبسط ما يقال هو أن هذا الأمر ليس مدعاة للثنّاء. لأن كل ثناء يستوجب أن يكون مؤسّسا على بعض الأسباب (raison) التي لا أجد لها هاهنا أي وجود افتراضيّ، وعلى النقيض من ذلك فإني أقرّ أن الله لا يفعل شيئا لا يستحق منّا اجلالا وتعظيما» (13).

لذلك فإن ليبنتز ينتقد بشدّة الصورة الديكارتية التي تقدم الله على أنه كائن ذو إرادة لا يحكمها أي منطق، الأمر الذي يجعلنا نتصوّر الله كما لو كان حاكما «ذا سلطان مستبد». إن الله في نظر ليبنتز عقل وهو علّة كل ما في هذا الوجود لذلك «فكل ما ليست له علّة لا يوجد» (15) إذ «فكر الله مصدر الجواهر، وارادته مصدر المجوهرات» (16) ذلك يعني أن كل الكائنات بأنواعها، لا تحمل في ذاتها علّة وجودها، وسبب انتظامها وغاية تناسقها، ومعقوليّة تجلّيها، لأن الله يمثّل الغاية القصوى والحد الأعظم والعلّة الكافية la raison suffissante لكل ما يوجد (17).

إن العالم الذي يتحوّل من الممكن إلى الواقع والذي هو عالمنا نحن، يتميّز بصفة هامة تبرّر اصطفاء الباري له، هي كونه «أحسن العوالم الممكنة». فالحسن ارتقاء وعالمنا ليس حسنا وحسب بل هو «أحسن» ما يمكن من العوالم. وهو أحسنها، لأنه أكثرها نظاما وتنضيدا، أي أنه أعظمها تناسقا وأقلّها تناقضا.

إن أحسن العوالم عند ليبنتز، هو العالم الأقدر على التحسّن، أي أنه أقدر العوالم على دمج التقدّم باعتبار أنه تطوّر لا متناه.

فالعالم الأكثر اكتمالا هو العالم القابل للاكتمال بشكل لا متناه وهو العالم الذي يدمج في طبيعته الخاصة تطوّرا لا متناهيا، فليبنتز يخضع التطور للنظام كما يخضع الوجود للماهية ذلك لأن التقدم لا يكون إلا بالنظام بل قل إن التقدّم الحقيقي هو تقدّم النظام الذي هو نظام العقل وتناسقه ونظام الأنوار والثقافة والأخلاق.

يقول ليبنتز «... وحتى نضيف لجمال ولاكتمال الخلق الإلاهي العالمي كان لزاما علينا أن نعترف بوجود تقدم أبدي ولامتناه بشكل مطلق يخصّ كل الكون. الأمر الذي يجعله يتقدم دائما نحو حضارة أكبر» (18).

لا يظهر التقدم اذن، على أنّه انتقال من عالم الأرض إلى عالم السماء بل من حيث أنه تطور تاريخي يقتضي الشروع في نمط جديد من التفكير. لذلك تبدو فلسفة ليبنتز بحق رائدة «فكر التقدم» الذي سوف يصبح عنوان فلسفة التاريخ في القرن التاسع عشر. فليبنتز لا يفصل - بحكم «مبدأ الاتصال» - بين التطور الحضاري والتقدم الطبيعي. (19) على فلسفة التاريخ فقط، أن تعمل على ابراز حلقات الوصل بين السلسلتين - وعلى كل حال، فإن الله ضامن لثبات الحقائق الأبديّة ولهوية العقل والأخلاق كما أنه ضامن للتقدم الذي هو تلميع لما كان وجوده نظري (virtuel) فالتطور تحليل وتفسير وكشف للثنايا. وليس الخلق ذاته سوى استحضار (actualisation) لأحسن سلسلة من السلسلات التي تصوّرها الله والتي يزخر بها عقله.

إن العقلانية الليبنتزية تقدم لنا عقلا هويته متمثلة في قدرته على الحكم والتنظيم إلى درجة أن ليبنتز لا يرى أن للزمان والمكان وجودا مستقلا وهوية خاصة إذ ليسا في نظره سوى نظام الأشياء وتناسقها. (20)

إن العقلانية مثل تلك التي يقدمها ليبنتز، وهي تدافع عن هوية العقل ومبادئه مبيّنة أن التقدم ما هو إلا «مضمر» العقل ومفترضه، يمكن أن نطلق عليها اليوم ما اعتبره باشلار «عقلانية المبدء» (21) لأنها تودع طموحها في المبادىء التي تضعها مسبقا والتي، وإن كانت مصدر ثرائها فهي تمثل رغم ذلك سبب انحباسها وعائق انفتاحها. لهذا الأمر يحق لنا أن نتساءل: ما عسى أن تكون فلسفة ليبنتز الذي كان معجبا بتجارب لووينهوك (leeuwenkock) (22) ومجادلا لنيوتن وقاسندي وديكارت، أقول ما عسى أن يكون تصور ليبنتز لهوية العقل لو كان لفيلسوفنا رصيد معرفي مختلف عن ذاك الذي كان رصيده؟ الأمر الذي يجعلنا نفترض أن مفهوم العقل أو مفهوم التقدم مفهومان لا يجوز عزلهما عن الثقافة السّائدة بشكل عام وعن الثقافة العلمية بشكل خاص.

العقل والعلم والتقدم عند باشلار :

تمثل فلسفة باشلار نقدا لاذعا لما سميناه «عقلانية المبدء». كيف ذلك؟

يوازي باشلار بين العقل والعلم. فحركية العلم، واعادة تنظيمه وتجديده لذاته هي نفسها حركية العقل واعادة بنائه وتجديده لذاته أيضا. فعلم الحساب «ليس مؤسسا على العقل، لكن نظرية العقل مؤسسة على علم الحساب. فقبل أن أتعلّم العدّ، لم أكن أعرف أبدا ما هو العقل. وبشكل عام، على العقل أن يخضع لشروط المعرفة، وعليه أن يخلق بنفسه بنية تقابل بنية المعرفة». (23)

إن مثل هذا القول يبيّن بجلاء كيف يقلب باشلار قلبا كليا العلاقة الانشائية بين العقل والعلم. فهو لا يذهب مذهب ديكارت القاضي بوجوب دعامة العناية الإلاهية لحفظ مبادىء العقل من الزعزعة والحقائق الأبدية وهو لا يذهب مذهب كانط القائل بوحدة قواعد الفهم. يؤسس باشلار العقل على الاكسيومية العلمية التي هي بناء عقلي متين، بمعنى أنه متناسق ومنظم ولكنه ظرفي دائما وهو ظرفي بمعنى أنه قابل دائما للتجديد». (24)

إن تناسب العقل مع العلم يجيز لباشلار القول أن حركية العلم ماهي إلا حركية العقل. وهو يقول في هذا الصدد: «إن للعقل طالعا، ونحن نشوّه هذا الطالع لو فصلناه عن الحركية التي تحييه». (25) هذا يعني أن فيلسوفنا لا يرى مثل ما عهدنا ذلك عند الفلاسفة التقليديين أن للعقل بنى فطرية أو ما قبليّة موزّعة بالتساوي على كل الناس. ليس العقل الباشلاردي عقلا مكوّنا (une raison formée) بل هو عقل يجدد تكوينه (une raison reformée). إنه عقل يرد الفعل ويتشكل ضد العقل المكوّن وضد تصوراته القديمة. إن العقل، بهذا المعنى، يرفض البسيط (26) وينقلب على كل فكرة ما قبلية. يحدّثنا باشلار عن عقل مشاكس ومجادل لكل المعارف التي ينتجها. وهو عند تقبّله لأفكاره الجديدة يكون بلا بنية، فحسبه أن ينطبق على تجربة جديدة حتى يعيد النظر في بنيته القديمة. لذلك يقول باشلار: «أبسط مشاكل التجربة العلمية تعيد لنا دائما نفس الدرس الفلسفي: إن فهم ظاهرة جديدة لا يكون بمجرد ربطها بمعرفة مكتسبة بل باعادة تنظيم مبادىء المعرفة نفسها». (27)

مجمل القول أن النظرية التي تقول بوجود عقل ذي بنية ثابتة ومطلقة تمثّل في نظر باشلار «فلسفة بالية» (phi-losophie périmée) (28) إذ العقلانية التي تفترض عقلا مكوّنا «فلسفة كسولة» (29) لا تعمل، بمعنى أنها لا تخاطر بنفسها ولا تهتزّ ولا تنقسم. فلو كان للعقل وظيفة كان لزاما علينا - لو شئنا معرفتها - أن نتتبّع هذه الوظيفة في حالة عملها وفي حالة عقلنتها، لذلك لا يجوز القول أن للإنسان عقلا، ثم إنه يحسن استعماله بل الأجدر بنا أن نقول أن العقل تطبيق وممارسة. إذ ليس للعقل وظيفة بقدر ما أن العقل نفسه وظيفة. وكنه هذه الوظيفة هو التعلّم «فالعلم يعلّم العقل». (30) ينتج عن ذلك أن العقلانية ليست مجرد شعار يرفع مقابل شعار آخر وعنوانا لموقف مغاير لمواقف أخرى. إن العقلانية التزام (31) وبحث. على العقلاني أن يبحث وينقب عن فرص تنويع استدلالاته وأن يجابه فكره مع ما تمليه عليه التجربة تنقيبا عن إحداث علمي جديد. لذلك فإن احداثات العلم تجسم احداثات العقل نفسه. يقول باشلار في هذا الصدد: «إن الثقافة العلمية سلّم تجارب جديدة وجب علينا اعتبارها بما هي احداث العقل ذاته» (32) وتاريخ العلم بهذا المعنى زاخر باحداث العقل. ثورات العلم حينئذ تجسيم لثورات العقل وطفراته. لذا فإن التطور العلمي من النسبيّة إلى الميكانيكا الكوانطية إلى الميكانيكا

لا يظهر التقدم على أنّه انتقال من عالم الأرض إلى عالم السماء بل من حيث أنه تطور تاريخي يقتضي الشروع في نمط جديد من التفكير.

الموجيّة يمثل حصيلة تطور العقل ومجمل انجازاته. يفسّر باشلار هذا الرأي بقوله: «إن كل احداث علمي يستوجب في الحقيقة مراجعة كلية للعقل المكوّن والعقل المتعوّد. فعادات العقل قد تلعب دورا سلبيّا فتصبح العائق الحائل دون استيعاب نظريّة جديدة أو تجربة جديدة» (33) لذلك يؤكد باشلار على أن العقل العلمي «في حالة بيداغوجيا دائمة» أي أنه في حالة مراجعة مسترسلة لمواقفه ومبادئه. (34)

يلمّع باشلار هذه الفكرة في مقال عنوانه «بسيكولوجيا العقل» فيقول إن طبيعة العقل تظهر من خلال وظيفتين أساسيتين:

1 - وظيفة اختراع تبرز طابع العقل الهجوميّ. يجدر بنا وضعها تحت عنوان «العقل الجدالي»

2 - وظيفة مراقبة تبرز عمل العقل الدفاعي ويمكن تسميتها باسم «العقل الهندسي» (35).

يبدو جليّا أن باشلار يعتمد في ابرازه لمهام العقل على التمييز الكانطي بين «العقل الجدالي» و«العقل الهندسي» غير أنه يؤكد على اختلافه مع كانط في مسألة تصنيف هاتين الوظيفتين. فكانط يرى أن الصدارة تؤول «لفن الانسياق» أو «العقل الهندسي» لأن الجدال لا يجوز في مجال العقل الخالص. «فلا وجود لأي جدال في مجال العقل الخالص... المتصارعون لا يصارعون سوى ظلالهم». (36)

أما باشلار فهو على نقيض كانط يرى أنه على الحجج الجدالية أن تأخذ الصدارة... فالعقل الجدالي هو الذي يخترع وهو الذي يتكوّن ويتعلم، وليس التعلّم أمرا هينا لأننا نتعلم دائما ضد شيء ما. ذلك لأن المعرفة العلمية ليست أبدا مباشرة ودسمة كما هو شأن الرأي الشائع. أن العلم يقوم على مراجعة الواضح والمعروف، إذ العلم بحث عن مجهول المعروف. لذلك يقول باشلار: «عندما يتقدم العقل للفكر العلمي، لا يكون أبدا شابا إنما هو شيخ هرم، عمره عمر أفكاره المسبّقة». (37)

ماذا استشفّ من كل هذا؟

1 - إن باشلار يتفق مع ليبنتز في اعتبار التقدّم ظاهرة أساسية مميزة للعقل وهو أمر تقتضيه طبيعته. فالعقل يتطور بتطور معارفه وعلومه. غير أن باشلار يؤكد في هذا الصدد أن تاريخ هذا التطورالعلميّ / العقليّ يمر بطفرات وقطائع ناجمة عن اهتزازات العلم التي لم يعرف ليبنتز منها سوى الثورة الكوبرنيكية. فباشلار يرى التطور على أنه انقلاب وانفصال وقطيعة تظهر من خلال التحوّل من مرحلة ابيستيميّة إلى أخرى. في حين أن ليبنتز يقرّ تبعا لمبدء الهوية أن التطوّر إن هو إلا تحليل واجلاء لمضمر الأشياء ولما كان وجوده نظري قبل أن يصبح فعليّا. بهذا المعنى، فإن تطور معرفة ما يعني اقتحام ممكن من الممكنات. حتى أن ليبنتز يذهب إلى حدّ القول إن البرهنة على نظرية ما تعني اثبات استقامتها في نظر العقل بما هي ممكن من الممكنات العقلية أي خلاءها من التناقض. ذلك هو المعنى الأصلي للحقيقة بما هي نظرية منطقية ذات صلاحية عقلية لأنها خاضعة لمبدء عدم التناقض وهو مبدأ لا يمثل في نظر ليبنتز سوى الوجه الآخر لمبدء الهوية. لذلك فإن كان للعقل هوية. فهي متمثلة في اعتماده على مبدإ الهوية ومبدإ العلة الكافية وهما مبدآن يفتحان أمامنا عالم الممكنات التي علينا أن ننتخب منها ما هو جدير بتحقيق تطور يحفظنا من الانحطاط والجهالة.

2 - يبدو من جهة أخرى أن هناك اختلافا كبيرا بين فلسفة ليبنتز وفلسفة باشلار. يعمد باشلار إلى تضخيمه لفصل موقفه عن الفلسفة الكلاسكية. فليبنتز يبقى في نظر باشلار، فيلسوف «التقريبية الأولى» أي مفكّرا ظلّت فلسفته رغم تفردها في سياق «الحدث الابيستمولوجي» النيوتوني بكل ما تمليه ابيستيمية عصره من ضوابط وحدود وانحباسات، في حين أن باشلار يعتبر نفسه فيلسوف «التقريبية الثانية»، إذ أنه حاول استنطاق العلم الانشتايني الحديث مسجلا معالم الروح العلمي الجديد الذيّ حقّق طفرة نوعية في طريقة اعتبار العقل والتجربة والعلاقة بينهما. وهذا تقدم لا بدّ على الفلسفة أن تدركه وتبرز معالمه وتحذق اخلاقيته وقيمه. وهنا بالذات يطرح باشلار مسألة تبدو على غاية قصوى من الأهمية، وهي مسألة تستحق وحدها بحثا منفردا، وسنكتفي هاهنا بمجرد الإشارة: «كيف يمكن للعلم أن يتطوّر؟». إن الإجابة عن هذا السؤال تفترض الإجابة عن سؤال آخر على الأقل، وهو سؤال ذو طابع ابستمولوجيّ - تاريخيّ: «كيف تطوّر العلم فعلا»؟

أن ممكن العلم لا ينفصل أبدا عن واقعه. ولسؤال باشلار «كيف يمكن للعلم أن يتطوّر؟» أو «كيف أمكن للعلم أن يتطوّر؟». - والسؤالان وجهان لعملة واحدة - جواب مفاده أن قدرة العلماء على تطوير علومهم، كل في مجال اختصاصه، رهين ايمانهم بما يسميه باشلار «بالقيم الايستمولوجية» (38) وهي قيم مرتبطة ارتباطا عضويّا بنشاط العلم وحركيّته، بحيث لا يجوز اعتبار «القيم الايبستمولوجية» بما هي قيم مطلقة وثابتة الخصائص والمعالم. بل يجدر بنا على العكس من ذلك، الانتباه إلى ما في هذه «القيم الايبستمولوجية» من تغيّر وتجدّد. وهو تجدد

تمليه حركية العلم وطفراته. فحيويّة القيم محايثة لتقدم العلم ذاته. لذا يذهب باشلار إلى القول أن «القيم الايبستمولوجية» عنوان لقيمة العقل، وقيمة الثقافة. (39) وهكذا فإن «مصير العلوم يثبت القيم العقلانية ذاتها. إن القيم الايبستمولوجية تثبت ذاتها تاريخيا» (40) ذلك لأن هذه القيم مرتبطة بعمل العلم ذاته. إنها حصيلة مجهود البحث العلمي. فالعلم عمل، والعمل قيمة رئيسية في العلم، لأن العمل تراكم وحصيلة، والعمل انتباه ويقظة، إنه تركيب وتشييد. فالعامل فاعل وقدرة العامل على الفعل تمتدّ إلى حدود قدرته على التجدّد والانفتاح. فلا غرو اذن أن تكون «القيم الايبستمولوجية» متجدّدة بتجدّد «عمال البرهنة» أو «عمال العلم» وحيويتهم. (41)

باختصار، تمثّل المبادىء الفلسفية التي يبني عليها ليبنتز فلسفته والتي قوامها ايمانه بوحدة العقل وأزلية بنيته في نظر باشلار «قيما اعتقاديّة» في حين أنه يرى أن التخلّص من هذا النوع من القيم يجعلنا أقدر على ولوج عالم ممكنات «المدينة العلميّة» (42) التي هي مجال الحوار العلميّ، ومجال التعلّم والتعليم ومجال مراجعة التابع للشيخ والتلميذ للأستاذ والمبادر للقابع والعقل المكوّن للعقل المكوَّن.

يبدو اذن أن قيم العقل غير منفصلة عن عمله وانفتاحه، وإن كانت له هويّة، فهي تظهر من خلال قدرته على تغيير مبادئه وتجديد مواقفه وتثوير معتقداته. لذلك لا يجوز الفصل بين قيم الحداثة وحداثة القيم. كما يبدو من العسير فهم تقدّم العقل بعيدا عن معقوليّة التقدم وقيمته العقليّة.

الهوامش :

(1) ليس العقل مجرد أداة معرفيّة اذ هو مجال واسع يمكن تناوله على أنّه حلبة السّجال والصراع المعرفي والسياسي والاجتماعي. وقد كرّس الفلاسفة هذا التمشّي فكان تأريخهم للعقل تعبيرا عن تأريخهم للحضارة. نفهم من ذلك لم عنون محمد عابد الجابري كتابه المشهور عن العقل ب «نقد العقل العربي». وهكذا، فالحديث عن «احتضار العقل» لا يكتسي نفس المعنى عند مناطقه «حلقة فيينا» أو عند اعلام «نقد النقد» مثل أدرنو (Aderno) وهوركايمار (Horkeimer) وهابرماس (Habermas) كما أن مسألة «احتضار العقل» يمكن أن تصبح عنوانا للتهجّم على الفكر الفلسفيّ التنويريّ وما يفترضه ذلك الفكر من دعوة للتنظيم العلماني للدولة والمجتمع، مثل ما نشهد ذلك عند بعض خلفاء «الغزالي» أو اصحاب المذاهب الايديولوجية المتطرّفة الذين يراهنون على تجهيل المجتمع لإحكام السيطرة عليه.

(2) قضية «موت الفلسفة» بدأت منذ أعلن هيقل أنّه خاتم الفلاسفة ومتمّم الرسالة الفلسفية أنظر
Michel Vadée: Bachelard ou le nouvel idéalisme épistémologique - Editions Soclales - Paris 1975 - p 17.

(3) يستعيض ليبنتز عن مبدأ «الوضوح» الديكارتي بمبدأ التحليل المنطقي. فديكارت يعمد - حين يقرر تمييز موضوعين عن بعضهما البعض - إلى فهم كل واحد على حدة - أما ليبنتز فهو يدعونا إلى التثبت أوّلا من معنى الفهم. يقول: «أن تفهم جيدا شيئا ما، يعني أنك تستوعب كل الشروط الكافية لتكوينه حتى يتسنّى لك فيما بعد أن تلاحظ أن شروط الأول المتميّزة يمكن أن تفهم دون شروط الثاني» انظر
- Meditationes de cognitione veritate et ideis. GP IV 423

إن الفهم عند ليبنتز يعني التحليل وهو يقول في هذا الصدد: «يتمثل تحليل الأفكار في التعريف [و] تحليل الحقائق في البرهنة»
In = Discours sur la conformité entre la raison et la foi 25

(4) Leibniz = Principes de la nature et de la Grâce 13. "On pourrait connaître la beauté de l'univers dans chaque âme, si l'on pouvait déplier tous les replis qui ne se développent sensiblement qu'avec le temps".

(5) Bachelard = le rationalisme appliqué: PUF - 1970 - p 8: "Le rationalisme technique correspond essentiellement à une transformée, à une réalité réctifiée, à une réalité qui précisément a reçu ma marque humaine par excellence, la marque du rationalisme".

Les appareils sont des "théories materialitées" in le nouvel esprit scientifique - p 112

(6) Jean - Luc Marion = Les figures de la relation entre rationalité et progrès - Revue Tunisienne des Etudes Philisophiques N 5 Mars 1986 p 7.

(7) Ortega y Gasset = l'évolution de la théorie déductive = l'idée de principe chez Leibniz - Gallimard - 1970 - p 10

(8) Monadologie = 31 - 32:

(9) Leibniz - Principes de la nature et de la Grâce fondées en raison - 3-14.

(10) Remarques sur la lettre de M. Arnaud. 1986. G. II.43.

(11) Leibniz = De l'origine radicale des choses 3

(12) Die Philosophischen Schriften - Gerhardt VII, B. II, 32 " Si A est C, cele équivaut à = A est BC" cf. aussi - couturat = la logique de Leibniz Olms. 1969 - p 345 - 360 Monadologie.

(13) Leibniz = Discours de métaphysique: 3

(14) وهو التصوّر الراسخ في الفلسفة الديكارتية

(15) Leibniz = De l'origine radicale des choses, 8

(16) Leibniz = Théodicée III partie, 7

(17) نفس المرجع

(18) Leibniz: De l'origine radicale des choses 17.

(19) Leibniz = Nouveaux Essais sur l'entendement humain: L.II.ch I, 18.

«لا شيء ينشأ دفعة واحدة، لا الفكر ولا الحركة».

(20) Cinquième lettre de Leibniz à Clarke in "Correspondance Leibniz - Clarcke" presenté par André Robinet. PUF 1957. 29 p 135

(21) لعل أهمّ صفة لهذه العقلانية ايمانها بوحدة العقل وثباته. = Bachelard

Le rationalisme appliqué. p 104 - 105.

(22) يعبّر ليبنتز عن اعجابه بلاونهوك في «رسالة إلى هيقانس».

Lettre à Huygens 20/30 Fev. 1961. GM II. p 85

"J'aime mieux un Leeuwenhock qui me dit ce qu'il voit qu'un cartésien que me dit ce qu'il pense. Il est pourtant nécessaire de joindre le raisonnement aux observations".

(23) Bachelard = la Philosophie du non. p 144

(24) نفس المرجع.

(25) Bachelard: le Rationalisme appliqué. P. U. F 101

(26) Bachelard: Le nouvel esprit scientifique p 152

" Il n'y a donc pas de phénomène simple, le phénomène simple est un tissu de relation".

(27) Bachelard: Le rationlisme appliqué. p 89

(28) Bachelard: La philosophie du non. p 7.

(29) Leibniz = in 5 ème lettre à Clarcke. PUF 133, parle de "Philosophie paresseuse".

(30) Bachelard: La philosophie du non. p 144.

(31) Bachelard: L'engagement rationaliste de la physique contemporaine

(32) Bachelard: Le rationalisme appliqué. p 44.

(33) Bachelard: L'activité rationaliste de la physique contemporaine. p 142.

(34) نفس المرجع.

(35) Bachelard: l'engagement rationaliste de la physique contemporaine.

Art: "La psychologie de la raison" p 29.

(36) Kant : Critique de la raison pure. Garnier - Flamarion. III ème partie. p 484.

(37) Bachelard: La formation de l'esprit scientifique. p 14.

(38) Bachelard: Activité rationaliste de la physique contemporaine. p 47.

(39) Ibid. p 47 .

(40) Bachelard: Activité rationaliste de la physique contemporaine. p 47/48.

(41) Bachelard: La philosophie du non. p 145.

(42) Bachelard: Le rationalisme appliqué. (p 132).

البنيوية في الفكر العربي

«الجابري وأركون أنموذجا»

محمد الكحلاوي *

إن النقلة التي عرفها الفكر العربي الحديث على مستوى عمق الخطاب وكثافة الدلالة ونقدية المنحى لم تكن وليدة طفرة عابرة أو تحول فجئي بل كانت نتيجة تراكم جملة من المقولات النظرية والمناهج التحليلة تمثلت في حشد هائل من المعارف المتعلقة بالانسان والمجتمع والخطاب، فالفكر العربي الراهن في منحاه النظري والمتعلق بقراءة التاريخ وتاريخ الثقافة ومنتجات العقل العربي الاسلامي المتراكمة منذ عصر التأسيس والتي إبتدأ توثيقها منذ عهد التدوين كان وما زال يفكر من خلال عقل آخر هو العقل الغربي الذي شكل المرجعية النظرية لكل المشاريع الفكرية التي رامت قراءة الخطاب وتفكيك بنية الثقافة التقليدية.

في هذا العمل سوف لن يكون هاجسنا الطعن في هذه الجهود العلمية أو رفضها باعتبارها جاءت كنتيجة لاستثمار مناهج الآخر وكشوفاته من أجل إعادة ترميم المتوجات النظرية للنحن. بل سوف نسعى إلى تفكيك بنية الخطاب العربي النقدي الراهن من خلال نماذج معينة لنرصد مدى الارتباط الوثيق بين الجهد المعرفي للعقل العربي الراهن ونظرية نقد النص والخطاب في شكلها البنيوي والتي هي وليدة تراكمات وقطائع ابستمولوجية عرفها تاريخ العقل الغربي ولم يكن فيها للعقل العربي أي إسهام إذ أخذها جاهزة ليطبقها بأسلوب مدرسي على عناصر ثقافته النظرية (التراث) وهنا سوف نجتهد للإجابة عن سؤال مدى إمكانية إضافة العقل العربي الراهن إلى نظرية نقد النص في شكلها الغربي أو مدى إمكانية التأسيس لمنطلقات وملامح منهج أو نظرية في قراءة النص تتخذ استراتيجية ابستمولوجية وأنطولوجية أخرى لشرعيتها.

لهذا فالأمر ليس متعلقا بدعوة إلى رفض أو قطع مع نظرية النقد الحديث في شكلها الغربي أو البنيوية في تعميماتها الكبرى : لسانيات «سوسير» و «إميل بنفيست» وأنتروبولوجيا «شتراوس» ونصانية «بارط» وأركيولوجيا «فوكو» وتفكيكية «دريدا». وإنما الأمر لا يعدو أن يكون نقدا للذات وتقريضا للآخر، الذات التي ظلت تتتلمذ بإجلال للآخر دون تفكير في التأسيس للإضافة والتميز، وهنا لا يمكن أن ندحض الرأي القائل بضرورة تلاقح منتجات العقل الغربي مع منتجات العقل العربي إذ التلاقح هو شرط النقلة وأكثر حيث يشكل شرط الاستفاقة وعاملا جوهريا لإعادة البناء ذلك أنه كما يذهب إلى ذلك المفكر عبد الله العروي يجب أن نبحث عن الذات في محيط الآخر، كما أن البناء للراهن ينطلق مما انتهى إليه الغرب في المرحلة الليبرالية * أي أن الأمر يتحول من إشكال نظري ايستمولوجي إلى هاجس معرفي حضاري يستعيد فيه الدّارس تجربة الاسلاف في مجال انتاج الخطاب بيانيا

* صحفي يهتم بالاسلاميات وبالتراث

كان (نحو صرف بلاغة) أم برهانيا (فلسفة، منطق) أو عرفانيا (تصوف + إشراق) ليرصد مركز التمفصل بين الدخيل والأصيل.

هذا في مستوى أول وفي مستوى ثان يكون التساؤل مشروعا حول فحص الفرضية القائلة والرائجة والتي ترى في استخدام البنيوية بكل تفريعاتها شرطا للتجديد في البنية والدلالة ضمن أفق الخطاب العربي بكل اجناسه (أدب، فكر، فلسفة، دين).

جانب آخر سوف نجتهد في تسليط الضوء عليه وهو مدى استثمار بنية المجتمع ونظام العلاقات فيه بالدراسة من خلال قراءة الانتاج الثقافي له، ذلك أن هناك بعض الأطروحات تذهب إلى اعتبار القراءة البنيوية الصرفة تحيل النص إلى إشارات لا تحدد، ورموز لا تثبت بحيث يصبح كل نزال مع النص مشروعا، وتصبح كل قراءة مسموحا بها.

وإن كان هذا الاجراء يعطي للقراءة الكثير من الامتيازات والصلاحيات المفاجئة، ويفتح مجالات واسعة للتأويل، ويشرع لتجاوز ثوابت عديدة تحبس العقل وتمنعه من أن ينطلق، ويوسع حدوده فإنه لا يراهن على خاصية ما ويلغي أحيانا الوجود التاريخي لكونه يعمم مقولاته، وينفي الاختلاف الواقعي بين الاشياء إذ ينصص المجتمع، الأمر الذي يؤدي إلى ضرب من النية يسقط بموجبه القارئ/الناقد ما يشاء من المقولات والرموز خاصة فيما يتعلق بالنصوص الأدبية والشرعية التي تشكل هيروغلفيات صعبة الفهم تقبل أي تفسيرفي اتجاه شرط توفر المحاججة النظرية التي ليس هي في النهاية إلا فحص لرهان وسعيا دؤوبا لإثبات مصداقيته. هنا فقط تلد الحيرة الكبرى المتعلقة بإعادة قراءة النص العربي (دين، فلسفة، أدب، سياسة) بما يجعله بوابة للخوض في الاشكاليات الراهنة للمجتمع والعقل العربي على السواء إذ النصوص رمز للكينونة وشعار للذاتية بما هي جوهر غير محدد إطلاقا كما هي في لا ثبوتها في تاريخانيتها منطلق لكل عملية بناء حضاري وإعادة تشكيل لابعاد الذات داخل التجانس اللامتجانس وضمن أفق النسق الذي يكسر نسقيته من أجل القول إنا هنا. أو هكذا يكون موجدنا.

في ولادة البنيوية

يمكن القول بداية إن البنيوية جاءت من ألسنية «سوسير» -أولا - ومن أنتروبولوجيا : علم الاناسة - «ليفي شتراوس» ثانيا وأول ما راهنت عليه البنيوية هو اقتصاد الرجوع إلى الذات أي الحاجة إلى فلسفة الذات كمركز للمعرفة ومنطلق للتفسير حيث تم استبدال ذلك بنظام العلاقات والوظائف القائمة في كل نص حيث أن توليد المعنى متوقف على طبيعة العلاقة التي تحكم بنية الكلام/النص دون عودة إلى الواقع المنتج (المجتمع) أو الذات المولدة (المبدع).

لقد احتاج ديكارت في القرن السابع عشر إلى الضمانة الالهية ليتأكد من صدق حقيقة ما يرى أي أن من يضمن لي أن ما أرى هو على ما أرى وليس من صنع «شرير عبقري» يتلذذ بخداعي، فقط العناية الالهية لذاتي هي التي يمنعها كمالها من أن تجعلني ضحية للعبة العبث، وجاء «أدموند هوسرل» الألماني في مطلع قرننا هذا ليستغني في فونومينولوجيته عن مثل هذه الكفالة مستعيضا عنها بجملة التجارب الذاتية أو مجموعة الذوات أي الذات وذات الآخرين، فوضع الماهية الأخيرة بين قوسين، أي أنه استغنى عن البحث عنها مشددا على المعاش أي على التجربة كما يعيشها الوعي الذاتي، ثم جاءت البنيوية لتقطع مسافة جديدة على طريقة الاقتصاد إذ أنها في هذا استغنت عن الفلسفة نفسها أي عن فلسفة تكتب بصيغة المخاطب، فسددت بذلك ضربة قاسية لفلسفة ديكارت القائمة على «الكوجيتو». فإذا كانت فلسفة ديكارت تقول «أنا أفكر إذن أنا موجود» وما أراه أراه كما هو بكفالة إلهية فإن فينومينولوجيا «هوسرل» تقول أنا أفكر وأنت تفكر ونحن جميعا نفكر وما يهم هو المعاش في الوعي الذاتي لكل تجربة منا، فإننا مع البنيوية والفلسفات المقتربة منها لا نقول شيئا أو بالاصح لا نستطيع قول شيء بل نقول ونفكر من خلال مقول سابق، لأن كلمة أقول هي بحد ذاتها عودة إلى الذات إلى مقرر يقول : يفكر في داخلي، فأنا بنية والمهم هو إظهار هذه البنية. ويمكن القول أن هذا الأمر هو الذي كان وراء مفهوم «الابستيمية» Epistémé عند ميشال فوكو التي هي عبارة عن فلسفة نظرية تقرأ تاريخ كل فكر دون عود إلى الذات، نفس الأمر تقريبا كان وراء فلسفة اللامركز acentrée عند «جاك دريدا» كما يتضح ذلك مما يلي : إن «فوكو» في كتابه «الكلمات والأشياء» الصادر عام 1966 يحاول أن يرى الظروف التي تقتطع ضمن حقل المعرفة قطاعا معينا وتشكل الشروط التي يمكن أن يقال ضمنها خطاب يعترف به على أنه يعكس حقيقة الأشياء، بمعنى آخر إنه في كل حقبة تاريخية معينة هناك خلفيات هي الأساس الذي تنبني عليه المعرفة، والبحث عن مجمل هذه الخلفيات يشكل «القبلية التاريخية». هنالك إذن نظام خفي وراء الظواهر هو الذي يشكل الشرط الحقيقي الذي بدونه لا يمكن أن يكون هناك خطاب حول الأشياء. يعكس حقيقتها أو بالأصح يعترف به كخطاب مطابق للحقيقة. (1)

كذلك الأمر مع «دريدا» الذي حاول أن ينسف الفلسفة القائمة على الذات، كما ورثها الغرب عن ديكارت، والواقع أنه في محاولته هذه يذهب بعيدا إذ يحاول أن ينسف المحور الرئيسي الذي بنيت عليه كل ميتافيزيقا وهو مركزية العقل أي إحتلال العقل والكلمة للنقطة الأساسية التي تجعل منهما المرجع الأخير لكل فلسفة بل لكل حقيقة (*).

فلقد كانت كل الفلسفات تقوم على العقل أو الكلمة أو اللوغوس «Logosâ» كأساس أخير وكضمان لحقيقتها، وهجوم « دريدا» يقوم على هذا المعقل الحصين ليؤكد أن ليس هناك من مرجع أخير يكون الضامن للحقيقة الفلسفية فكل فلسفة كانت في الواقع فلسفة مركزية العقل Logo centrisme ويفنّد «دريدا» هذا الطرح إنطلاقا من حفره النقدي بنية اللغة/الكلام إذ يرى أن اللغة في جوهرها لا تنطوي على وجود مركز يستقطب الحقائق الصغرى، فاللغة في نظره عبارة عن لعبة كبيرة ليس فيها قائد، هذه اللعبة أساسا هي لعبة التباين أي لعبة الاختلاف، ونقطة إنطلاق «دريدا» هي البحث عن منزلة جديدة للكلمة من أجل إسقاطها عن مركزها المتسلط كأصل ومركز للغة، ومن هنا فكر في ايجاد وضع جديد للغة يخضعها إلى بنية لا تعود فيها هي السيد المطلق.

إن هذه البنية التي تسمح بانقلاب ضد الكلمة وبالتالي ضد كل ميتافيزيقا الحضور يجدها «دريدا» في مفهوم الاختلاف والتمايز أي لعبة الاختلاف Différence التي يدعوها الأثر وهذا الأثر يشكل الشرط الأساسي لإمكانية تحلل جميع المدلولات التي تستمد وجودها من العقل، وبمعنى آخر فإن الاختلاف بين لفظ وآخر والتمييز بينهما هما الأصل الذي ليس وراءه أصل آخر أبعد منه. إن كون «ب» غير «س» واختلاف «س» عن «ب» هو الأصل الأول والأثر المحض : هو الاختلاف المطلق أي أن الاختلاف هو الشرط الأساسي لوجود كل عنصر حسي وهو سابق لكل سيمياء، لكل دال ومدلول لكل مبنى ومعنى. لكل محتوى وتعبير.

إن فكرة الاختلاف هذه تسمح لدريدا أن يتجاوز كل المشاكل المتعلقة باللغة ليقف على ولادة الكلام، على إمكانية وجوده الصورية، فكل إختلاف يترك أثره كإختلاف لدى الآخر دون أن يكون هناك مرجع أخير يفسر كل ما يجري. وهذا الاختلاف هو الذي كان وراء جميع المعاني والمفاهيم الفلسفية التي تنتمي للعصر الانطولوجي اللاّهوتي، أي أنه يسبقها جميعا ولو لاه لما كانت، ولما كان يسبق - بالمعنى التوليدي للكلمة - كل مفاهيمنا الفلسفية. فالأثر يصبح المنبع الأصلي أي الأصل المطلق لكل معنى ودلالته ولكن لما كان هو نفسه دون أصل فإن المعنى يفقد كل ينبوع يعود إليه، وبإختصار فإن حرفا ما يستمد وجوده من إختلافه عن كلمة أخرى، ولكن سلسلة الاختلافات هذه لا تعود إلى أي أصل بل هي الشرط لوجود كل دال ومدلول وكل أصل ومن هنا لم يكن بوسع أي مفهوم فلسفي أن يصف الاختلاف أو يحيط به.

إنه الشرط الذي لا نستطيع أن نذهب إلى أبعد منه، لكنه يتمرد على كل محاولة لفهمه لأنه شرط إمكانية كل فهم. إنه الأصل الذي دون أصل، دون أي مركز يعود إليه أو يدور حوله إذ ليس هناك من إختلاف أصلي أو أولي نعود إليه لتفسير لعبة الاختلاف والتمايز، فالاختلاف أو الفرق يصبح الآخر.

إن هذا الأصل الذي ليس له أصل ولا يحيط به فهم يصبح السلاح المخيف الذي يستعمله «دريدا» لهدم كل الفلسفة الغربية إن لم نقل كل معطيات العقل، والواقع أن «دريدا» لم يقم بعملية هدم بل بما يمكن تسميته عملية تحلل وتداع وتفكيك أي أنه ينقض الأساس الذي تقوم عليه كل الفلسفة الغربية فيتداعى البناء الفلسفي من تلقاء ذاته، فهو بالأصح ينتزع كل نقطة إرتكاز للفكر الانساني ومن هنا تبدأ بالتهاوي جميع معضلات الفلسفة الأساسية. وبعد هذا التهاوي للفلسفة ومشاغلها يقيم «دريدا» فلسفة اللامركز التي تخلو من العودة إلى الكلمة أو إلى العقل لضمان حقيقة ما تؤكد، وتتلاشى من الأفق مشكلة الحقيقة والمعرفة والأصل الأول ليبقى أمامنا عالم بريء ناضج للتأويل.(2)

وفي مثل هذه الفلسفة أو بالأحرى الرجوع إلى الأشياء نلاحظ تلاشي كل رجوع إلى الانسان كفاعل ومحور للفكر أي تتلاشى فلسفة الذات لتحل محلها البنية الأولية / النسق/ النظام / العلامة / الرمز بنية لعبة الاختلافات والفروق داخل اللغة، ومن هنا نفهم كل مغزى لمثل هذه النتيجة التي انتهى إليها التفكير البنيوي وكما سنعمل على تجليته من خلال أعمال إثنين من المثقفين العرب المشتغلين بنقد النصوص القديمة (التراث) وهما محمد عابد الجابري ومحمد أركون.

الجابري : ماذا وراء البحث عن النسق المفقود

في كتابه «تكوين العقل العربي» يحدد الجابري نوعية الثقافة التي هو بصدد الاشتغال عليها يقول (إننا اخترنا بوعي التعامل مع الثقافة «العالمة» وحدها، فتركنا جانبا الثقافة الشعبية من أمثال وقصص وخرافات وأساطير وغيرها. لأن مشروعنا مشروع نقدي، ولأن موضوعنا هو العقل، ولأن قضيتنا التي ننحاز لها هي العقلانية. نحن لا نقف هنا موقف الباحث الانتربولوجي الذي يبقى موضوعه ماثلا أمامه

كموضوع باستمرار» (3) يظهر واضحا هنا أن الثقافة العالمة هي وحدها التي يقصدها الجابري وذلك ليستطيع التحكم في موضوعه ويفهم مقولاته، ويحسن استخدام أدواته النقدية، ويتسنى له تقديم نتائج تكون « من وجهة نظره» جديدة أو غير مألوفة وبالتالي مثمرة.

وهنا نتساءل - بداية - إلى أي حد استطاعت الثقافة *العالمة نفسها*، أن تبصر مقولاتها، أن «تنتج خطابها» أو بشكل آخر : أن تعلم ذاتها، خارج الاطار الذي تحيا فيه؟ وكيف تنشئ هذه الثقافة أبنيتها بمعزل عن الهامش ودون اعتماد على ما هو شعبي، ما هو ثاو في الضمير الجمعي.

في مقدمة كتابه «بنية العقل العربي» يقدم هذا العمل باعتباره «دراسة تحليلية» نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية وهذا يعني أن نظم المعرفة الثلاثة: البيان (علوم اللغة والدين) البرهان (المنطق والفلسفة) العرفان (التصوف والاشراق).

يمارس الكاتب فيها تحليله البنيوي كما يقول هو ذاته وهو ما يجعله يتعامل مع المكتوب تعاملا انتقائيا يقوم على رصد الأقوال والمواقف والتصورات التي تساعد على بناء النموذج الذي يريد انشاءه حول الثقافة العربية الكلاسيكية : الثقافة العالمة. وهو ما جعله في مستوى ثان يعزل الظاهرة الثقافية المدروسة عن واقعها العيني ، عن إطارها الاجتماعي السياسي الذي يساهم في تشكيلها بطريقة لا واعية، خفية.

يبدأ الجابري أولا مع (البيان) العلامة الفارقة للعقل العربي حيث يبحث في مفهومه، سواء في الخطاب القرآني أو من خلال «لسان العرب» لابن منظور أو كشاف الزمخشري وغير ذلك كما في قوله مثلا :

البيان : الفصاحة واللسان. وكلام بين فصيح

البيان : الافصاح مع ذكاء، والبين من الرجال هو الفصيح

البيان : إظهار المقصود بأبلغ لفظ (ابن عباس)

البيان : القدرة على الاقناع إلى درجة تجعل السامع مسحورا يعتقد الحق باطلا والباطل حقا. (5)

ورغم أن الجابري اشتغل ضمن دائرة البيان على تشكيلات خطابية لها قيمتها وجديتها المعرفية مثل الفكر الاعتزالي والكلام الأشعري ومباحث البلاغة فإنه كان تحت ضغط علم قوانين الخطاب وشروط انتاجه وتفسيره، يسعى إلى ابراز دائرة البيان كما لو كانت إعادة بناء للغة، فمفهوم البيان في نظره يظل أقرب إلى البيان اللغوي لا المعنوي/ العقلي أو الوظائفي الاجتماعي فهو لا يتجاوز حدود البيان «اللفظي» إلى محاولة التفكير في ديناميكيته المفردة وما قامت به أو تقوم به من أدوار ووظائف اجتماعية، فليس البيان هنا إلا بيان عقل يشرع لواقع عيني!

إن الجابري لا يتجاوز الاطار الحسي المعنوي للبيان إلى إطاره التاريخي وقبلياته الابستمولوجية والانطولوجية فهو يرى مثلا أن المشكلة التي أسست هذا النظام أو على الأقل بلورته وبقيت تغذيه منذ عصر التدوين إلى اليوم، هي مشكلة الزوج [لفظ/معنى] (6)

ووفق هذا المنظور يبحث هذه العلاقة عند النحاة والبلاغيين العرب وغيرهم من المهتمين بهذا الصنف من المعارف مثل البصري، وابن جني، وابن فارس، والزجاجي، والشاطبي، وسيبويه والجاحظ والقاضي عبد الجبار، نفس الأمر حين تعامله مع مقالات المتكلمين بشتى مذاهبهم فهو يرجع كل خلافاتهم إلى اللغة ودلالة الألفاظ ومشكلية المعاني.

لقد بقي الإطار النظري هو المهيمن على «العقل العقلي» لدى الجابري ويظهر ذلك من خلال فهمه للتأويل البياني بعد تعرضه لبحث علاقة نظام الخطاب بنظام العقل، إذ يراه بمثابة التشريع للعقل العربي ولم يكن مجالا لممارسة الفعالية العقلية، فعالية العقل الكوني المستقل بنظامه عن نظام اللغة وحتى التأويل ليس إلا حفرا داخل النص يعتمد فيه المؤول على الملكة الذهنية في صيغتها التجريدية.

في حين أنه كان بوسع المفكر محمد عابد الجابري أن يتعقب إشكالات اللفظ/ المعنى من خلال تطورها التاريخي، وتمظهرها الأثني «أي من خلال الأقوام التي تناولتها، من خلال ثقافتها الخاصة بها، رغم ممارستها التكلم باللغة العربية.

رغم كل هذا فإن الجابري في حديثه عن الآليات الذهنية داخل العقل العربي البياني يكشف عن قضايا حساسة ومهمة جدا تلقي الضوء على وضعية العقل العربي نفسه، ومثال ذلك تعامله مع قضية «الاجماع» كمسألة مركزية في الفكر الديني الاسلامي تتأسس شرعيتها على ما هو مفارق يقول الجابري «إن العقل البياني فاعلية ذهنية لا تستطيع، ولا تقبل، ممارسة أي نشاط إلا إنطلاقا من أصل معطى (نص) أو مستفاد من أصل معطى (ما ثبت بالاجماع أو القياس» (7) ، قد مس من زاوية أخرى جذر المشكلة دون أن يحدد أبعادها، سلسلة تفاعلاتها الوظائفية، فالعقل يحدد في إطاره السلطوي، الوظائفي الاجتماعي، وهو هنا يكيف النص غالبا مع ما يرتئيه، بمعنى أن النص لا يقيد العقل، بقدر ما نرى العقل يقيد النص، أو يحرره من سلطة ما، إنطلاقا من جملة ظروف وأسباب لها دور في ذلك.

وما يقوله الجابري حول أن الوضع الابيستمولوجي لـ «الاجماع» في الدائرة البيانية وضع معقد تماما (8) يؤكد أهمية هذه المشكلة كونها ترتبط بصورة مباشرة بكيفية ممارسة وظيفة ما، نعم! إن الاجماع (أصل من أصول التشريع في النحو واللغة)، كذلك (لم تكن هذه السلطة التي مارسها «الاجماع» على عقول (النحاة واللغويين إلا مظهرا من مظاهر السلطة الابيستمولوجية التي كانت وما زالت لهذا الأصل في الحقل المعرفي والبياني، والتي تجد مركزها في أصول الفقه) (9)، إلا أن الفقه هو الذي يبرز حقيقة الدين وليس الفقه إلا التأويل الباطني لمعنى النص الخفي، أي قراءة ما ليس مكشوفا، فالخطاب القرآني غالبا ما يكون ستارا يخفي حقائقه الكونية والحياتية خلفه، وليس الباطن في رمزيته سوى هذا الممارس في إطار الواقع، ولكن بصيغة قد تكون كلية، يجري إبرازها وفق مقتضيات المعاش اجتماعيا، أي أنه إذا كان للفقه سلطة، فهذه السلطة تتحدد بتحديد وظيفة الفقه نفسه باعتباره بوابة الوعي الديني اجتماعيا، ولهذا كان الاجماع القاع الحركي الذي يرسم من خلال هذا الفقه وهو في جوهره «سلطة» ولكنها سلطة تتلون بطبيعة المتفقه بمذهبه، بمكانته وبمدى قدرته على ابراز ما هو خفي في الخطاب الديني، وتكوين قوة تبريرية لممارسته، أي منح هذه الممارسة غطاء دينيا عبر توجيه وتدجين مفهوم الاجماع بما يتناسب وطبيعة الاجتماع وشكل السلطة الأمر الذي يجعل الاجماع لا ينعقد إطلاقا.

ولعل في الإشارة التي ذكرها الجابري بخصوص «علال الفاسي» فيما يتعلق بمسألة الاجماع تكشف لنا عن حدود القراءة السياسية لهذا المفهوم، وكيفية تطويعه، حيث يعبر الفاسي، حسبما يرى، عن الاجماع، داعيا الدول الاسلامية إلى أن تجعل من أنظمتها الحديثة سبيلا لبعث الشورى الاسلامية وتحقيق معنى الاجماع الاسلامي لأول مرة (10) وهنا يظهر لنا أن الدين يسعى إلى أن يتلبس الواقع المعاش عبر الاجماع من حيث هو نظام بياني يعتقد في إمكانه. *

نفس الأمر في تعامل المفكر عابد الجابري مع الخطاب الصوفي (العرفان) إذ ظل أسير النماذج والقراءة الهيكلية/ البنيوية حيث رد التجربة الصوفية في أصولها إلى مرجعيات أجنبية دخيلة مثل الهرمسية والبوذية والنرفانا الغنوصية (11) وأحيانا نجده يسعى إلى بلورة نموذج من داخل الارث الثقافي العربي يدرج ضمنه كل مقولات وتصورات التجربة الصوفية في علاقتها باللغة باعتبار أن الثقافة العربية لا تزيد عن كونها حفرا في اللغة فالقرآن في نظره وفيما يتصل بهذا جاء لنقل العرب من الجاهلية إلى عصر آخر (من الظلمات إلى النور) إلا أن العقلية العربية «الأعرابية» بقيت مهيمنة، مما سمح بظهور فهم تأويلي آخر للقرآن، يمنح اللغة العربية بعدا جديا، تجسد في العرفان فهو هنا كأنه يقيد اللغة العربية بدل تحريكها.

إن الجابري ودون أن يوضح المنطلقات الأساسية للعرفان من حيث هو نظام معرفي ومنهج في إكتساب المعرفة ورؤية للعالم ينطلق مباشرة في الحديث عنه باعتباره انتقل إلى الثقافة العربية الاسلامية من الثقافات التي كانت سائدة قبل الاسلام في الشرق الأدنى وبكيفية خاصة في مصر وسورية وفلسطين والعراق (12). هكذا إذن يفهم العرفان كما لو كان اختراقا لا صلة له بأبعاد الفضاء الثقافي للعقل العربي في مفهومه الواسع، فالجابري لم يقارب أمر نشأة العرفان -قط- من حيث هو جاء كنتيجة لاصطدام تصور مثالي إشراقي حول الدين تغذى بعد ذلك من الدخيل ذلك أنه بعد واقعة التحكيم الشهيرة، وفي الوقت الذي بدأ فيه الصراع داميا على السلطة باسم الدين كان هناك قمع الفكر ممارسا ضد كل أولئك الذين أرادوا تفسير الدين/ القرآن بصورة مغايرة لروحه العامة، كان لا بد من اللجوء إلى باطن القرآن، وتحويل آياته إلى رموز ودلالات تقرأ في ضوء المعاش اجتماعيا وما يقوله الجابري في كتابه بنية العقل العربي (13) يؤكد هذه الحقيقة دون وعي منه :« وهكذا ففي داخل العالم أولا، ثم ضده ثانيا، ثم خارجه ثالثا يحدد العرف (الصوفي) موقفه ويتعرف تباعا على ذاته بوصفه غريبا» لكن أليست هذه الحالات الثلاث تجسد الحقيقة التاريخية للعرفان؟ أو بصورة أخرى نقول متسائلين :أليس اتخاذ موقف معين من العالم، عبر العرفان، هو نفسه رؤية اجتماعية سياسية له، وتعبيرا عن معاناة يومية أو إضطهاد معين تتم معايشته؟

هنا يظهر الجابري وكأنه يسعى إلى إبعاد العرفان بكل الوسائل عن العقل العربي «وبئس هذا العرفان» كما لاح للكاتب حيث يقول :«إن الموقف العرفاني كان دائما موقف هروب من عالم الواقع إلى عالم «العقل المستقيل» كلما اشتدت وطأة الواقع على الفرد الذي لا يعرف كيف يتجاوز فرديته ويجعل من قبضته الشخصية قضية جماعية وإن لزم الأمر قضية إنسانية (14) نعم! تبدو قضية العرفان حقيقة للإنسان المفرد، وهل كانت حقيقة الانسان المفرد، ، هل كانت حقا حقيقة فردية، مع اشتداد وطأة الظلم وايديولوجيا القهر والاستبداد سواء في العصر الأموي، أو في العصر العباسي الذي قتل فيه شهيد العشق الحلاج (309هـ) بفتوى من الفقهاء هذا الذي صار يشكل ثقلا وخطرا في الآن نفسه

على السلطان العباسي خاصة وأن دائرة حلقته اتسعت وأصبحت فضاء يستقطب العامة التي تجد فيه تعويضا وسلوانا عن مكتسباتها وحقوقها المهدورة. (15)

وعليه نقول إن الجنيد والبسطامي والحسن البصري والحلاج وابن عربي وابن سبعين واخوان الصفاء لم يكونوا حقائق فردية وتجارب ذاتية معزولة بل هم من صلب الواقع وافراز له وما العرفان إلا موقف جماعي وإن تم التعبير عنه أحيانا تعبيرا فرديا. أمر آخر محير قادت إليه قراءة الجابري للتجربة الصوفية تتمثل في أن الآلية الذهنية المحدودة التي اعتمدها الجابري لمقاربة العرفان ضمن مجموعة من النشاطات الذهنية القديمة أدت إلى إغلاق هذه الدائرة والبحث لها عن نظير في خطابات وانتاجات ثقافية محايثة لها، مثال ذلك في تناوله لفكر ابن عربي (638 هـ) وخاصة فيما يتعلق بمفهومه للولاية يمنح - للوالي - كل السلطة الدينية التي يمنحها العرفان الشيعي للإمام، إنه ولي الأمر «بالتأويل الشيعي» الذي يجعل من ابن عربي امتدادا للدائرة الشيعية الاسماعيلية التي تتخذ من وسائل النظام المعرفي المفتوح على الثقافات الوافدة منهجا لها، ألم يكن من الأجدر أن يتوضح مفهوم الولاية في سياقه التاريخي الاجتماعي حيث يظهر ابن عربي كمؤول للنص تأويلا فلسفيا إشراقيا يقف على تخوم القراءات السنية الشيعية ويستثمر الثقافات الوافدة لإعادة تشكيل الوعي بالنص. غير أن الجابري استبعد كل هذا وتناساه لأجل أن يمنح إجراءه هذا مشروعية، ومصداقية وجود.

هكذا إذن يفصل الجابري بين الخطاب البياني والعرفان أي أن الأول يجسد حقيقة العقل العربي ويتلمس ذلك في القرآن والثاني عكسه إذ ينتمي إلى الموروث القديم، أي يبدو تجريبيا فالتأويل العرفاني للقرآن في نظر الجابري هو تضمين وليس «استنباطا» ولا «إلهاما» ولا «كشفا» تضمين ألفاظ القرآن أفكارا مستقاة من الموروث العرفاني القديم السابق على الاسلام (16) كذلك الجابري لم يعمد إلى تفكيك الخطاب الصوفي (العرفان) تفكيكا فلسفيا يستبطن خلاله كل الموروث الفلسفي والجمالي للبشرية ويجعل النص معاصرا لنا على صعيد الفهم والمعقولية يساعدنا على ترميم الوعي بكينونتنا وهو ما لاح منه بعض الشيء في مقالات الاستاذ علي حرب (17).

هناك مسألة أخرى يؤاخذ كثير من نقاد الفكر رأي عابد الجابري فيها وهي قراءته للانتاج المعرفي والفكري والديني بالمغرب الذي ميزه على نظيره بالمشرق العربي إذ اعتبر وكما هو معلوم الانتاجات الفكرية لفلاسفة ومفكري المشرق (كلام الأشاعرة وفلسفة الفارابي وابن سينا والغزالي) إشراقية غنوصية متأثرة بالأفلاطونية المحدثة وأقوال الهرامسة وتروحن الشرق القديم (البوذية والمزدكية والمانوية) وذهب بعيدا إلى عدها مجانبة للعقلانية إذ لم تهضم فلسفة أرسطو ومنطقه كما يجب، في حين أنه اعتبر أن مدرسة المغرب أحدثت ما أسماه بالقطيعة الايبستمولوجية وأعادت تأسيس خطاب العقل العربي تأسيسا فلسفيا برهانيا : ويذهب إلى اعتبار أن هذه العقلانية جسدها في الفقه ابن حزم وفي أصول الفقه (المقاصد) الشاطبي من خلال قوله بالكليات وفي علم الكلام ابن تومرت الذي رد قضايا العقيدة في تشكلها الأشعري إلى العقل وفي الفلسفة وهو الأهم جسدها كل من ابن ماجه في كتابه (تدبير المتوحد) وابن طفيل في رسالته حي بن يقظان وابن رشد في كتابه (تهافت التهافت وفصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال) الذي عرف كيف يعيد انتاج الحقيقة الدينية انتاجا عقلانيا على ضوء مقولات المنطق وقوانين البرهان الأرسطي. (راجع هذا الكتاب نحن والتراث لعابد الجابري)

مثل هذا الأمر كما أشرنا أثار حفيظة عديد المهتمين بتاريخ الفكر العربي وفي مقدمتهم أبو يعرب المرزوقي الذي يعتبر مثل هذا الأمر «نزعة قومية جديدة» بين «شعوب نفس الأمة» ذاهبا إلى عدها بمثابة «خرافة». تقابل بين «عقلانية فلاسفة المغرب وظلامية فلاسفة المشرق أو عقلانية شعوب المغرب الديكارتية ولا عقلانية شعوب المشرق العاطفية.» (18)

أركون : من أجل قطيعة تنتهي بالتأسيس

إن محمد أركون في قراءته للتراث العربي الاسلامي بشتى أبعاده التجريبية والنظرية الدينية التيولوجية والعقلية العلمية وفي كل كتاباته يستند إلى مفهام مركزي جاء كتتويج لنسق تطور المنهج البنيوي في صلته بالعلوم الانسانية وهو مفهوم «الابستمي» كما تبلور في أعمال الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو بما هو تطور حول بنية الفضاء المعرفي والثقافي لحقبة زمنية معينة تكون فيها جملة من المفاهيم والمقولات والتصورات تتبادل الوظائف فيما بينها وتتمركز حول ثابت ما، (19) ووفق هذا المنظور لا يمكن فهم طبيعة أية مرحلة، أية حالة إلا بمحاولة التعرف عليها ضمن حدودها التاريخية المختلفة التي قد تبدو مطلقة، وهكذا تتشكل أهمية القطيعة الايبستمولوجية في عموم تداولها بما هي انفصال لحدث عن آخر، بسبب جملة متغيراته الحاسمة.

فالابستمي يبقى صاحب كيان مستقل حيث يشهد الفكر مغامراته الكبرى على صعيد التأثير في الواقع ليقع اكتشاف

نظام العلاقات في المجتمع من خلال النموذج النظري، فكأن نظام الفكر هنا يقوم بمؤسسة ذاته غير أن هذه المؤسسة لا تنعزل عن واقعها المادي وتطلعاتها النظرية سواء باتجاه الماضي أو باتجاه المستقبل ذلك أن كل مشاريع التجديد والاصلاح في الفكر العربي كذلك ما قدم نفسه على أنه اجتهاد بقي إما محكوما بالحنين إلى الفترة الذهبية فترة النبوة يسعى إلى تكريرها وايجاد نسخة منها أو بالتوق إلى المستقبل والبناء والتنظير الآتي، فهو بالضرورة فكر إصلاحي يصل أحيانا إلى حدود البرغماتية دون أن يشارف أو يعيش ولو لحظة معرفية لغاية السؤال المعرفي في ذاته (*)، وعليه يمكن أن نقول أنه بالنسبة إلى «الابستمية العربية» يظل تاريخ أي فكر في جوهره مرهونا بتاريخ وجوده الاجتماعي المحدد، فليس تاريخ أي فكر سوى فكر هذا التاريخ في شروط «انتاجه» التي هي بالضرورة اجتماعية ذاتية بالنسبة إلى التجربة العربية. ووفق ما تقدم نرى أن الكاتب والمفكر الكبير محمد أركون الذي هو من أكثر المفكرين العرب استنارة حتى فيما يتعلق بالارث الروحي/ الاسلام إذ يسعى إلى إعادة هيكلة وعينا عقلانيا به يستند كثيرا على كشوفات البنيوية بمختلف اتجاهاتها اللسانية والانثربولوجية والمعرفية لبلورة هذا المفكر المشتغل بالاسلاميات الباحث بجرأة كبيرة تتجه نحو عمق التراث الديني الخفي لتعيد رسم ملامح تصور جديد به يقطع مع النظرة الميثيولوجية السحرية ويدشن أرضية نظرة عقلانية علمية تجعل فكرة الحدث القرآني/ الوحي معقولا ذهنيا.

ومحمد أركون في هذا ينفي كل الفواصل بين المجتمعات «التي ترتبط بالعرقية والمركزية وما شابه ذلك» ليختبر المناهج من خلال ما يفكر فيه وليس العكس، وهو ما يجعل البعد الحداثي واضحا متجليا بعمق من خلال اختراقه لحقل ما يسميه هو «بالممنوع التفكير فيه». «المستحيل التفكير فيه» من خلال تلك المناهج الوثيقة الصلة بامتدادات البنيوية والتي حشدها لقراءة التجربة المعرفية للعرب والمسلمين بشتى امتداداتها.

هناك حقيقة بارزة في كل ما يكتبه «أركون» وهي: صدامه مع الواقع المعيش الذي يتغلف بإطار ديني إسلامي يتخذ له اسم «الاسلام المعيش» باعتباره يحدد البنية الذهنية للعربي المسلم على نحو متشابك لا يخول لنا فهم طبيعة هذه البنية الذهنية التي يعيش من خلالها المسلم والتي يتقاطع من خلالها مع الآخر الغربي دون وعي منه رغم أنه يظن أنه متقوقع في منظومته التقليدية ولا يعلم «أن جميع المشكلات التي تجابهها المجتمعات (العربية الاسلامية) بشدة متزايدة منذ الخمسينات -مثلا- قد طرحتها سابقا وعاشتها ولا تزال المجتمعات الغربية التي يهمل عدد كبير من البحوث التحليلية ملاحظة أنها هي أيضا كانت مجتمعات مسيحية وريفية وجبلية وتقليدية ومتخلفة....»(20)

مثل هذا قاد المفكر محمد أركون إلى القول إن الفكر الاسلامي رغم ثورة الحداثة بقيمها ومناهجها المعرفية وكشوفاتها العلمية يظل مستمرا في الارتكاز وإلى حد كبير على المسلمات المعرفية «ابستمي» للقرون الوسطى، ذلك أنه يخلط بين الاسطوري والتاريخي، ثم تقوم بعملية تكريس دوغمائية للقيم الاخلاقية والدينية، وتأكيد تيولوجي لتفوق المؤمن على غير المؤمن والمسلم على غير المسلم، وتقديس اللغة. (21) ويشير في مصدر آخر إلى التخلف الموجود ضمن الدراسات المتعلقة بالمجتمعات «الاسلامية» فمجتمعاتنا لا تزال غير مدروسة وغير محللة وهذا هو أحد الاسباب الهامة جدا في التخلف التاريخي الذي تعاني منه، وبسبب أننا لا نعرف أن نقول شيئا يذكر عن هذه المجتمعات فإننا نكتفي بتعميمات ضارة وكاريكاتورية»(22)

كل هذه المشاكل تدفعنا بنظر الكاتب إلى التفكير في منهج يكون قادرا على استيعاب المشكلات المثارة والضاغطة على هذه المجتمعات، وذلك باستخدام أدوات فكر حديثة قادرة على ذلك، ومن هنا كانت دعوته إلى القطيعة الايستمولوجية التي تؤسس لايستمية جديدة أي نظام فكر/ معرفة يدرس الواقع في صلته المتصور على ضوء ما انتجته العلوم الانسانية الحديثة «بعد الخمسينات بالتحديد» من منشطات فكرية، وعلامات قوة سبر نقدية، بعيدا عن «الايديولوجيا» كما هي حال الألسنيات الحديثة والفيللوجيا والأنتربولوجيا والسيسيولوجيا الحديثة وبالأساس في ضوء الاجتهادات للمدرسة التاريخية الفرنسية الحديثة في شكلها البنيوي.

في إطار مقاربتنا للمشروع الأركوني المتصل بقراءة التراث العربي يمكن أن نتخذ أكثر الحقول النظرية التي اشتغل عليها هذا المفكر واستثمر فيها المنهج البنيوي بكل امتداداته النظرية، وهذا الحقل هو النص القرآني الذي تعامل معه «أركون» على ضوء مقاربة تاريخية بنيوية ضمن ابستمية محددة. على أن المفكر محمد أركون اعتبر أن فهم طبيعة الممارسة السياسية للدولة العربية الاسلامية في أشكالها الثلاثة (دولة المدينة، دولة بني أمية، دولة بني العباس) يبقى محدود القيمة ما لم يتم فهم الحدث القرآني في ضوء القراءة التي سبقت الاشارة إليها ذلك أن القرآن في نظر أركون ومن حيث هو مجازات عالية تحيل على مثل عليا ظل المؤسس

والمشرع لشكل الدولة العربية وايديولوجيتها حتى وإن كانت الممارسة السياسية والتشريعية لهذه الدولة في جوهرها علمانية *

وفهم القرآن في نظر المفكر محمد أركون يمكن توزيعه إجرائيا على ثلاثة محاور أساسية، هي في مجموعها متكاملة:

- 1 محور التصور الخارق للقرآن كما في استشهاده بالآية التالية (قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله (23) ومن هنا ظهرت تلك الدراسات التي تناولت القرآن من هذا المنظور، واعتبر القرآن منذ ذلك الوقت «معجزة الاعجاز».

- 2 محور التصور التاريخي أو التاريخية فالكاتب يرى في القرآن نقطة الانطلاق المحتومة في كل رجوع انتقادي إلى الماضي العربي الاسلامي، ومن الثابت أن ذلك أمر شائع من وجهة النظر الاسلامية (24).

3 - محور القراءة النقدية، حيث يحاول التعرض للقرآن بتبيان القيمة التاريخية له، وما هو ممكن التفكير فيه وما هو مستحيل التفكير فيه كما يظهر ذلك في قوله لكي نجعل قراءات القرآن التي لم تحاول أن تكون ممكنة موجودة، لكي ندمج الظاهر القرآنية في الحركة الكبرى للبحث العلمي والتأمل الفلسفي، فإنه من الضرورة أن نعود إلى ثلاثة مفاهيم كنت قد أثرتها سابقا في مكان آخر هي الممكن التفكير فيه Lepensable والمستحيل التفكير فيه L'impensable واللامفكر فيه L'impense ضمن علوم القرآن» . (25)

الميتاعقلاني، الخارق: مقاربة بنيوية للنص القرآني:

تبدو نظرة «أركون» إلى القرآن مشحونة بالكثير من الإعجاب والدهشة، وهي نظرة تعبر عن لحظة انجذاب تجاه محتوى القرآن، فالبنية الخطابية للقرآن لا تبدو لديه «طبيعية/ عادية» ولهذا تتجاوز نظرته حدودها الطبيعية حيث يقول «لقد كان للفكر العربي مع القرآن، إنطلاق لامع كالبرق. فقد فتح الكتاب آفاقا واسعة جدا، وجاء بأفكار كثيفة جدا، واستخدم وسائل تعبيرية استثنائية جدا على نحو أنه لا يزال إلى اليوم يقدم للمفكرين والباحثين العلميين مواضيع لا تنضب مما يجب ارتياده» (26) والمتمعن في كتاباته حول العقل، سوف يكتشف من جهة، أنه يدعو إلى تجاوز كل «أرثوذكسية» ومن جهة أخرى، يستنتج أنه يجعل العقل الانساني ملكة إلهية وظيفته «الانغماس» في العجب الالهي، كما في استشهاده بعدة آيات مثل «إن في ذلك لآيات لقوم يتفكرون» و«إن في ذلك لآية لقوم يذكرون» واستنتاجا لهذا نجد «أركون» ينظر إلى القرآن بوصفه حامل رأس مال رمزي جديد كل الجدة، قد حل محل الرأسمال الرمزي القديم المتمثل في الارث الجاهلي. غير أن البحث عن المعنى الحقيقي للقرآن يستوجب في نظر محمد أركون إبطال النظرة «العجائبية» وتفكيك تصور العجيب الخلاق (27) الذي أنتجته التأويلات المتلاحقة بالاعتماد على الدلالة الأصلية. ذلك أن تصور الإعجاز هو تصور مؤسس حول القرآن تبلور في إطار الاتجاه الأدبي التيولوجي الذي نشط للدفاع عن خوارقية القرآن ضد الخصوم والمناوئين وذلك بالاعتماد على نواة الدلالة الأصلية ويرى الاستاذ محمد أركون أن فتح آفاق جديدة اليوم يتم عبر البحث في الأسس الابستمولوجية للفكر الديني (28).

إنطلاقا من هذا تصبح القراءة خطية بعد أن كانت عمودية، قراءة تستهدف رصد ثلاث لحظات:

1) اللحظة اللسانية باعتبار أن الحقيقة اللسانية للنص تجعل صاحبه يبرز -إن صح القول- وينبني تدريجيا مع عملية التلفظ (29) لينكشف لنا نظام عميق تحت ظاهر من الفوضى والتشوش.

2) اللحظة الانتربولوجية حيث يتم التعرف على الوظيفة الاساسية للكلام التي طمستها قرون عديدة من الممارسة المنطقية المركزية التي شجعت توالد المصورات الشعبية مع الخط منها في نفس الوقت (30). ليتعرف محمد أركون هنا على ملامح البنية الأسطورية التي انطوى عليها النص القرآني.

3) اللحظة التاريخية التي يتصدى من خلالها أركون لنقد وتفكيك التفاسير القاموسية والقراءات الفقهية التي حولت الاسلام من مجازات عالية ورأس مال رمزي إلى أحكام وحدود تضطلع بتقنين سلوك المسلم وتنميط حياته باسم ميتودولوجيا القانون (علم أصول الفقه) على أن هذه القراءات تصدت وما زالت لكل التفاسير الخيالية.

جدلية الأسطوري والتاريخي في تشكيل بنية القرآن

لقد تبين من خلال الدراسات السيسيولوجية والفلسفة الحديثة أن الاسطورة تعبير رمزي عن وقائع أصيلة وكونية. فالحكاية الأسطورية هي دائما على ارتباط وثيق بالوضع الثقافي للمجتمع الذي يؤسسها، ومن هنا فوظيفة الأسطورة تقوم دائما على عودة البشرية إلى زمن البراءة، إلى لحظة البدء من خلال إحالة على التاريخ الروحي والزمن المتعالي للبشرية حيث يقع الحديث عن وجود البشر في هذا العالم في شكل آخر لترتسم معالم العلاقة بين الروحي والزمني، الإلهي والإنساني، ويشدد محمد أركون هنا نقده للتيولوجيا المعاصرة التي لم تدرك حقيقة هذا ولم تتعقل دلالته في

التاريخ، ذلك أنّه بصرف النظر عن مسألة صاحب النص، فإن اللغة القرآنية التي بلغت دفعة واحدة مستوى رفيعا من التعبير الرمزي، تسمح بالمساهمة في بلورة نظرية في اللغة الرمزية ترتبط بسياق الفكر الميثي الذي ظهرت فيه وبالفكر العملي الرّاهن الذي يعيد اكتشاف اللغة الرمزية. ويمضي متسائلا كيف أن التفاسير الكلاسيكية في الغالب إمّا أنّها أنزلت هذه اللغة الرمزية إلى صف الخطاب القانوني ووظيفته وإمّا أنها حوّلت هذه اللغة نفسها إلى خطاب غنوصي تعليمي (31) فحقيقة النص القرآني يجب أن تدرك اليوم في إطار عفويتها، باعتبارها انبجاسا دائما لليقينيات التي لا تستند إلى برهان بل إلى تلاؤم عميق وثوابت الشعور الانساني الدائمة، وأن الخصائص الأسلوبية للجملة الاسمية التي يكثر ورودها في القرآن، تزيد قوة الإنبجاس هذه حدّة، هذا الإنبجاس الذي يغمر في وقت واحد كل المستويات النفسية للمستمع.

ويرفض محمد أركون من جهة أخرى التداعيات التي تستند إلى صور محسوسة في تصوير «الجنة المملوءة بالحور العين حيث تجري أنهار من الخمرة والعسل» ويرى أن تلك الصور لا نحقق فهم قوة إثارتها وايحائيتها القصوى إلاّ إذا ربطناها ببنيات الخيال الشعري، لدى الأعراب البدو؛ إن الأوصاف الواقعية للجنة والنار في نظر أركون تستهدف الغاية نفسها من القصص المستمدة من التاريخ المقدّس حيث التفكير الملحاح بالبلوى النموذجية للشعوب التي عرفت النجاة أو التي حلّت بها اللعنة وحيث التذكير بالسلوك المثالي للأنبياء: فالأمر يعني تغذية الرجاء المؤسس لوضعنا البشري وجعله مشروعا (32)

بهذا إذن تتضح معالم المشروع الأركوني الذي اتخذ من التجربة الإسلامية بامتداداتها المعاصرة في لاوعينا المعرفي والإجتماعي موضوعا لقراءته التي وإن ظهرت مترامية الأبعاد والموضوعات فإن خيطا واحدا يجمع بينها وهو البحث على ضوء مفهوم «الأبستمي» بكل امتداداته المنهجية والنظرية في أسباب القطيعتين اللتين يعاني منهما الفكر العربي بخصوص الابداع إذ لاح وكأن الزمن المعرفي والابداعي العربي دائري ينتهي ليبدأ من جديد.

فالقطيعتان اللتان يعاني منهما الفكر العربي على مستوى الإبداع: الأولى مع الفترة التأسيسية من التراث (القرون الهجرية الأولى) التي يتصور معرفتها في حين أن الواقع غير ذلك، والثانية مع عقلانية الغرب ومغامرته الخلاقة بدءا من القرن السادس عشر وحتى اليوم، فمحمد أركون يرى ضرورة الإتصال بهاتين الفترتين، وقراءتهما واستكشافهما في إطار منهجيات الثورة المعرفية العلمية الجديدة وبشكل يغاير المعرفة الناقصة الحاصلة في مرحلتي «النهضة» و«الثورة» كلحظتين بارزتين في تاريخ الثقافة الأوروبية، وهو ما يؤسس في نظر أركون لتصور جديد بخصوص الإسلام، تصوّر يقطع مع التراث ليحتويه، يعيد قراءة اللغة ليحوّل دلالاتها، يخلّص الإسلام الأول اسلام التلقائية والرمز المطلق من الإسلام الموازي اسلام المؤسسة الذي صاغه الفقهاء والمتكلمون وشرّعوا بذلك من حيث لا يدرون إلى أدلجة الإسلام وتحويله إلى منظومة تسعى بأشكال مختلفة إلى احتواء وتنميط حياة المجتمعات والتدخل في كل جزئيات أنشطة أفرادها.

خاتمة

بهذا نكون قد خلصنا إلى خاتمة هذا العمل الذي سلطنا فيه الضوء على أكبر مشروعين فكريين عربيين يتصديان اليوم لقراءة المسألة التراثية بكل أبعادها، ويتصدّران المشهد الثقافي العربي راهنا. وقد سعينا إلى رصد حضور المنهج البنيوي في ذلك، وليس هذا بغاية الإستنقاص أو الدحض وإنما كما ذكرنا في التقديم لأجل إدراك حدود التشريح البنيوي للتراث العربي والمساهمة في إرساء وعي بذلك حتى لا يبقى هذا النموذج من القراءة هو الأوحد، خاصة إذا علمنا أن العديد من النصوص العربية القديمة مازال لم يقرأ لذاته أو لفائدة اعتمالات العقل وهواجس الكائن اليوم، لندرك حلقة الوصل بين بساطة الموروث بإشراقاتها الجميلة بعبقرية المحدث بشطحاتها الحائرة.

الهوامش:

* انظر في هذا الإطار كتاب العرب والفكر التاريخي للمؤلف

(1) راجع «الكلمات والأشياء»، ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، نشر«مركز الانماء القومي» ص 79 ط 1990

(2) للتوسع أكثر في هذه الأراء يمكن مراجعة كتاب «الكتابة والاختلاف» «الجاك دريدا» ترجمة كاظم جهاد دار توبقال للنشر ط 1 ت 1988

(3) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي مركز دراسات الوحدة العربية 1980 ص 7

(4) محمد عابد الجابري بنية العقل العربي 1984 ص 9
(5) نفس المرجع ص 18
(6) نفس المرجع ص 41
(7) نفس المرجع ص 113
(8) نفس المرجع ص 65
(9) نفس المرجع ص127
(10) نفس المرجع ص 135

* قلنا يعتقد في إمكانه باعتبار أن مسألة الاجماع كأصل ثالث في أصول التشريع الاسلامي أمر مختلف فيه وحوله نزاعات فكرية كبيرة بل هناك من دحضه ورده مثل النظام من المعتزلة وابن حزم الظاهري 453هـ علاوة على أن هناك من الدراسات الكثيرة قديما وحديثا تذهب إلى اعتبار أن الاجماع لم ينعقد اطلاقا في تاريخ التشريع الاسلامي

(11) أنظر تكوين العقل العربي
(12) بنية العقل العربي ص 253
(13) بنية العقل العربي ص 256
(14)بنية العقل العربي ص 259
(15) في هذا يمكن مراجعة كتاب: :L.Massignon
Lapassion D'AL- Hallaj Vol 2 Paris 1922 p 76
(16) «بنية العقل العربي» ص 327
(17) انظر كتاب «التأويل والحقيقة» لعلي حرب
(18) انظر مجلة دراسات عربية العدد 1 و 2 السنة الثالثة والثلاثون (نوفمبر وديسمبر 1996): مقال الدكتور أبي يعرب المرزوقي: السائد البائد في تحقيب العقل الإنساني ص 9

(*) هذا الموقف نسوقه كنتيجة لما تبلور مع الدراسات التقدمية الحديثة التي اتخذت من تيارات الفكر الاصلاحي موضوعا لها والتي في عمومها أظهرت مدى حدود المشاريع الاصلاحية التي في جوهرها لا تزيد عن كونها دعوة إمّا للأخذ من «السلف الصالح» أو للأخذ بمنتجات المرحلة الليبرالية الغربية - بتنظيماتها وتقنياتها - فهو فكر غيّب دراسة المكونات الأساسية للمجتمع ونسق تطوره التاريخي ليسقط عليه نماذج جاهزة تحت لواء الانحياز إلى هذا المذهب أو ذاك.

(19) راجع الكلمات والأشياء (سبق ذكره) ص 50 وما بعدها
(20) محمد أركون: الفكر العربي تـ. عادل العوا منشورات عويدات بيروت لبنان ط3 تـ 1985 ص 172
(21) محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الاسلامي ترجمة هاشم صالح منشورات مركز الانماء القومي بيروت 1986 ص 55
(22) محمد أركون الفكر الاسلامي قراءة علمية تـ. هاشم صالح منشورات مركز الانماء القومي بيروت ط 1 1987 ص 57

* للمفكر محمد أركون في هذه المسألة رأي متميز وجريء إذ اعتبر أن الدولة العربية رغم أنها كانت تحكم بإسم الخلافة الدينية إلا أنها في ممارستها السياسية والتشريعية نحت منحى علمانيا إذ هناك العديد من الاختيارات والتنظيمات التي شملت قطاعات مختلفة (مجتمع، ثقافة، قضاء) كانت بمعزل عن السلطة الرموز الدينية حتى وإن صدرت عن المؤسسة الدينية نفسها وهذا كما يظهر في فكر محمد أركون هو نتاج لهيمنة الواقعي / التاريخي على النظري الإعتقادي، وكأننا هنا نقول مع أركون بأسبقية التاريخي على الديني كمثال أعلى.

(23) الفكر الإسلامي قراءة علمية لمحمد أركون ص 32
(24) المرجع نفسه ص 147
(25) المرجع نفسه ص 257
(26) المرجع نفسه ص 178
(27) المرجع نفسه فصل: الإسلام، التاريخية التقدم
(28) انظر ترجمة الأستاذ فوزي البدوي لعمل محمد أركون حول قراءة الفاتحة: مجلة الحياة الثقافية عدد 56 تـ 1990 ص 5
(29) المرجع نفسه ص 13
(30) المرجع نفسه ص 18
(31) المرجع نفسه ص 19
(32) الفكر الإسلامي قراءة علمية: راجع فصل الإسلام، التاريخية، التقدم.

دراسة

في الأساطير وطرائق دراستها

محمود عبد المولى *

في الأسطورة وعلم الأساطير

1. تعريفات

قبل كلّ شيء نتساءل: ما هي الأسطورة (Mythe)؟

- الأسطورة، اشتقاقا من «سطّر»، أي ألّف الأساطير أو الحكايات العجيبة الخارقة للطبيعي وللمعتاد عند البشر.

- والأسطورة، تعريفا، هي حكاية عن كائنات عجيبة تتجاوز تصوّرات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة أو القصّة الشعبية هو الإعتقاد فيها، كما

سنبين بعد قليل. فالأسطورة هي موضوع إعتقاد. (1)

والعلم الذي يتناول بالدراسة والتحليل جميع المنتجات الأسطورية هو علم الأساطير («الميثولوجيا»). (2)

والأسطورة - بين ظواهر الحضارة الإنسانية كلّها - من أشدّ تلك الظواهر استعصاء على التحليل المنطقي. وتتبدّى الأسطورة، للنظرة الأولى، فوضى محضا أو كتلة لا شكل لها من الأفكار المبعثرة ولذلك يبدو البحث عن «أسباب» تلك الأفكار عبثا لا غناء فيه، وإذا كان ثمّة ما يميّز الأسطورة فذلك هو أنّها «بلا ضبط أو ربط». وكلّ المحاولات التي بذلتها مذاهب «الميثولوجيا المقارنة (علم الأساطير المقارن) - على إختلافها - لتوحيد الأفكار الأسطورية، أي لردّها إلى نموذج موحّد، قد قدّر لها أن تنتهي أو تكاد، إلى فشل ذريع. لكن على الرغم من هذا التنوع والإختلاف في المنتجات الأسطورية، فإنّ وظيفة خلق الأسطورة لا تفتقر إلى تجانس حقيقي. أمّا الدراسة المنظمة للمنتجات الأسطورية لأيّ شعب من الشعوب أو لكل الشعوب فإنّها تهتمّ بمعرفة الطريقة التي تمّت بها حتّى أصبحت روايات تروى، وإلى أيّ مدى كان الإعتقاد فيها، وأيضا تهتمّ بحلّ الألغاز والرموز المتعلّقة بها، مثل علاقتها بالدّين أو السحر، وعلاقاتها بالمنتجات الأسطورية لشعوب أخرى... على إختلاف أنواعها.. فهذه الدراسة، رغم نواقصها، لا تخلو من نتائج مثيرة: وكثيرا ما دهش الأنثروبولوجيون (علماء الإنسان) والأثنولوجيون (علماء الأجناس) لمّا وجدوا نفس الأفكارالأوّلية منتشرة في العالم كلّه وفي ظروف إجتماعية وحضارية مختلفة. (3)

ومهما يكن من أمر، فإنّ وضع «نظرية» للأسطورة أمر لا يخلو من صعوبات منهجية منذ البداية (4)، لأنّ الأسطورة - كما أكد أ. كاسيرر -

«لا نظرية في معناها وجوهرها وهي تتحدّى مقولاتنا الفكرية الأساسية، ومنطقها - إن كان لها منطق - لا يقاس بكل أفكارنا على الحقيقة التجريبية أوالعلمية». (5)

---

* كاتب وباحث في علم الاجتماع.

وهنا يمكن التساؤل: أليست الأساطير محاولة من العقل، في مغامراته الأولى (6) لتفسير أو تعليل بعض الظواهر الطبيعية وللتصدّي للأسئلة الكبيرة المطروحة عليه؟ - يقول فراس السواح بالحرف: «لقد جهد الإنسان دوما في كشف حقيقة العالم والحياة والبدايات، وشغلته الغايات والنّهايات. وكانت وسيلته إلى ذلك مرتبطة بالمرحلة التاريخية لتطوّره نفسيا وعقليا. اعتقد، في البداية، أنّ العالم بكلّ مظاهره المتنوّعة يخضع لترابطات وقوانين وقواعد معيّنة، واعتقد أنّ معرفته بتلك الترابطات وقواعدها، تساعده في السيطرة على الطبيعة المحيطة به وإخضاعها لرغباته ومصالحه». (7)

وبما أنّ الإنسان لا يستطيع أن يتحمّل وضعية القهر والعجز أمام قوى الطبيعة، فكان عليه، والحال هذه، أن يصل إلى حلّ ما يستوعب مأساته وعجزه، ويقيّض له شيئا ما من السيطرة عليها، وإلا أصبحت الحياة مستحيلة. فإذا لم تتيسّر له الحلول النّاجعة التي تمكنه من التحكم الفعلي في هذه القوى الطبيعية «الجامحة» أو في الواقع الطبيعي والوجودي، لجأ إلى الحلول الأسطورية:

«إنّ الأساطير كلّها تتغلّب على قوى الطبيعة وتجعلها ثانوية وتشكلها في الخيال وبمساعدة الخيال. ومن ثمّة فإنّ الأساطير تختفي مع بزوغ سيادة حقيقية على قوى الطبيعة». (8)

2 - الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية

رغم الصعوبات المنهجيّة فإنّ دراسة، الأساطير بأنواعها - وكذلك الخرافات والحكايات الشعبية - لا تقل عن دراسة تاريخ الأديان المقارن وذلك لفهم معتقدات الشعوب وأفكارهم و مشاعرهم، التي عبّروا عنها في مختلف الفنون والروايات.. والأساطير، كما هو معلوم، شكل من أشكال الشفاهية للفولكلور (9) الذي هو من أخص خصائص القدماء. وهي حكايات تولّدت، في المراحل الأولى للتاريخ، ولم تكن صورها الخياليّة [أي الآلهة وأنصاف الآلهة، والأرواح والشياطين... الخ والملائكة والأبطال الأسطوريين] إلاّ محاولات أولى للمعرفة الإنسانية لتعليل وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة (زلازل، عواصف، براكين، عواصف جفاف، أوبئة إلخ.) ولذا فسيكون من الصعب على الدّارس - إن لم يكن من المستحيل - دون دراسة هذه الأساطير أن يفهم الكثير من فنون الشعوب الغربية والشرقية وآدابها وطرائق تفكيرها، وكذلك فنون وآداب أجزاء أخرى من العالم، خلال آلاف السنين، منذ نشأت الحضارة حتى اليوم. فإنّ ثمار إنتاج خيال هذه الشعوب القديمة كان يستخدم عادة، من حين لآخر، لإستلهام محاولات فنيّة جديدة، تشكل اليوم، جزءا حيوياً من التراث الثقافي والفنّي. وقد تبدو مثل هذه التجديدات والإقتباسات مبتكرة بعيدة كلّ البعد - في روحها وطبيعتها - عن الأصول العتيقة، إلاّ أنّها، مع، ذلك، مستمدّة أصلا من جذوره، وكان من غير الممكن تخيّلها بدونه. فليس بعجيب إذن، أن تصبح دراسة الأساطير علما مستقلا يعرف بعلم الميثولوجيا، له طرائقه الخاصة التي سنتعرض لها بعد تحديد للأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية.

* *

الأسطورة البحتة: قد يمتزج تعبير «الأسطورة» في أذهان بعض الناس وحتى بعض المنظرين (10)، بتعبير الخرافة والحكاية الشعبية، رغم إختلاف المنتجات لها. فالأسطورة البحتة (myth proper) (11) هي كما أشرنا في تعريفها موضوع إعتقاد وقد وجدت جوانب عديدة للنّظرة الكلية الشاملة في المجتمع القديم تعبيرا في الأساطير، وفيها عناصر الدّين، طبعا، طالما أنّها تحتوي على مفاهيم ما فوق الطبيعة، لكنّها كانت تعكس، في الوقت ذاته، الأراء الأخلاقية والموقف الجمالي للإنسان بالنّسبة للواقع. إنّ الأساطير، على حدّ تعبير ماركس، هي: «التقديم الفنّي اللاّشعوري للطبيعة [يفهم بالطبيعة هنا جميع كلّ ما هو مادّي بما في ذلك المجتمع] ». وهذا هو السبب في أنّ صور الأساطير تستخدم غالبا في الفنون لكن بتفسيرات مختلفة.

* *

الخرافة: حكاية بطولية ملآى بالخوارق إلاّ أنّ أبطالها الرئيسيين هم من البشر أو الجنّ ولا دور (مهمّا) للآلهة فيها. ومن أنواع الخرافات ما يسمّى بـ: «ساقا» "Saga" - وهذه الكلمة هي أصلا اسكاندينافية بمعنى رواية. (12) وتستعمل عادة الآن للدلالة عن تلك الرواية التي تعالج أحداثا تاريخية أو خارقة، وهي ما يمكن أن نطلق عليه في العربية إسم «أساطير الأوّلين»، وغالبا ما تتناول، في خطوطها العريضة، أمورا تتعلق بالبشر، ومعاركهم البطولية ومغامراتهم... و... إلخ.

إنّ ملحمة هوميروس (13) عن حرب طروادة - الألياذة -، تمثل أروع نموذج لهذا النوع من النتاج: كانت الحرب حربا حقيقية، ومن المحتمل جدّا أنّها قامت بسبب المنافسة التجارية والعمل على إقامة مستعمرات يونانية في الشرق الغني بالخيرات. ويبدو أنّ قصة الحرب هذه تتألف، في خطوطها الكبرى، من حصار الآخيين لقلعة طروادة، الأمر الذي تسبب في قطع الإتّصالات بين طروادة والأمصار المجاورة لها.

ومن المعروف أنّها إنتهت بإنهاك قوّة الطرواديين الإقتصادية والعسكرية، ممّا أدّى إلى إخضاع جميع المدن المتحالفة معهم، وبالتّالي إلى سقوط طروادة نفسها.

أمّا عند هوميروس، فإنّ سبب الحرب يعزى إلى إختطاف «باريس» بن بريام ملك طروادة لـ: هيلين زوجة «ميتيلاوس» الأخ الأصغر لـ: «أقامنون» ملك «أرقوس» في بلاد اليونان. والعوامل الفعّالة في الملحمة هي التدخل الشخصي من جانب الآلهة المتعدّدة، هذا فضلا عن البسالة النّادرة لعدد من القواد الأبطال وعلى رأسهم «أخيليوس».

وعلى الرغم من غياب الحقائق والأحداث التاريخية التفصيلية عن الملحمة إيّاها فهي تعدّ: «أعظم ملحمة شعرية أبدعها بشر»! (14)

* *

الحكاية الشعبية: هو ما يسمّى بالـ: مرخن (Märchen) أي الحكايات الشعبية. وهذه الكلمة الجرمانية هي أنسب كلمة تؤدي المعنى: لأنّها، على الرغم من كونها لا تخلو من حكمة وسحر وجنون وكائنات خرافية، فالحكاية الشعبية - هي نوع يختلف شكلا ومضمونا عن الأسطورة والخرافة (ساقا) في كونه يهدف أوّلا وأخيرا إلى التسلية والإمتاع، ولا يعمل حسابا لأيّ شيء آخر، كتسجيل لأحداث تاريخية أو شبه تاريخية أو كمحاولة لتحليل لقوانين الطبيعة...

بل، لا يعدو، أن يكون في مجموعه عبارة عن حكايات (على لسان الحيوانات أحيانا) شعبية أنتجها الخيال (الفانتازيا) في أزمنة الطفولة للشعوب وتناقلتها الأجيال، جيلا بعد جيل. وأبرز ما يميّز هذه القصص هو تشابه كثير من أحداثها عند الشعوب المختلفة.

فـ: ألف ليلة وليلة: تمثل نموذجا ممتازا لهذا النوع من الحكايات.

وخلاصة القول إن الحكاية الشعبية كالخرافة لا تحمل طابع القداسة، ولا تلعب الآلهة فيها أدوارا، كما أنّها لا تتطرق، كما هو شأن الأسطورة، إلى قضايا الإنسان الوجودية الكبرى، بل تقف عند هموم الحياة اليومية الصغيرة.. هذا وقد تتداخل، أحيانا، الحدود بين الخرافة والحكاية الشعبية (أو الأحدوثة)، أمّا الأسطورة فتبقى نسيجا متميّزا.

جلب القرن التاسع عشر، في أوروبا، نهضة فنية وجمالية حقيقية أعادت للأسطورة رونقها وبهاءها كشكل فنّي تعبيري من أشكال الفولكور والأدب الشعبي.

طرائق دراسة الأساطير

[1]

شهدت الأسطورة صراعا مريرا مع الفلسفة: لقد تجرع سقراط السمّ لإجترائه على آلهة اليونان، ومن بعده تابع «أفلاطون» و«أرسطو» التحدّي للأساطير، وتعاونت، مع الفلسفة، الدّيانتان المسيحية والإسلاميّة، فتبنّت المسيحية بضع أساطير أساسية، كوّنت منها هيكلها، وهدّمت ما تبقى من صرح الأساطير القديمة. أمّا الإسلام فقد أثبت بعض ما أوردته الأساطير، وقدّمه في صيغة مختلفة تماما، مرجعا إيّاه إلى أصله السماوي القديم، قبل تحريف الكلم عن مواضعه بسبب التقادم أو سوء الطوية. وتجدر الإشارة إلى أنّ الفلسفة الاغريقية منذ أيام الرواقيين (15)، قد طوّرت وسيلة خاصة جيّدة الإحكام من التفسير الرمزي (التثيلي)، وكانت هذه الوسيلة تعدّ - على مدى قرون عديدة - السبيل الوحيد الممكن إلى إرتياد العالم الأسطوري، وقد سادت هذه الوسيلة، في القرون الوسطى، وظلّت تحتفظ بكلّ قوّتها عند بداية العصور الحديثة. ثم أدّى تبلور المناهج العلمية، مع مطلع العصور الحديثة، إلى الازدراء الكامل بالأسطورة وإنزالها إلى مرتبة الحكاية المسليّة، لما تحتويه من عناصر غيبية تتنافى والتفكير السليم.

غير أنّ القرن التاسع عشر، في أوروبا، قد جلب معه نهضة فنية وجمالية حقيقية أعادت للأسطورة رونقها وبهاءها كشكل فنّي تعبيري من أشكال الفولكور والأدب الشعبي، بعد أن حاول أصحاب عصر الأنوار، في القرن الثامن عشر، محوها أو بالأحرى طمسها. ولم تكن عملية إعادة الإعتبار للأسطورة إلا مرحلة أولى، فما لبث الرومنسيّون أن مضوا

قدما في النّظر إلى الأسطورة، فاعتبروها أصلا للفنّ والدّين والتاريخ، وصارت بالنّسبة لهم ملهما ومنبعا لا ينضب. ثم اتّجهت إليها العلوم الإنسانية، تبحث حول الشكل الظاهر للأسطورة عن رموز كامنة ودلالات عميقة تعين على فهم الإنسان (والحضارة بعامة) وسلوكه وحياته الروحية والنّفسية وآليات تفكيره وعواطفه ودوافعه. (16) غير أنّ مختبرات علم الاجتماع والنّفس والأنثروبولوجيا... إلخ، بمناهجها الممحّصة المتذرعة بالإتقان نراها - كما أشار «أرنست كاسيرر» - تميل إلى حدّ كبير لأنّ "تفسيرها" لتلك الظواهر الأسطورية يغدو، في النّهاية، إنكارا تاما لتلك الظواهر. وعلى ذلك، يبدو العالم الأسطوري عالما مصطنعا، صورا مزوّرة عن الأصل، وبدلا من أن يكون إعتقادا يصبح دعوى إعتقاد...». ما العمل إذن؟ - ويجيب«كاسيرر» «إنّ الفلسفة التي ترفض هذا التفسير قد إقتنعت بأن الموجدات التي توجدها وظيفة خلق الأسطورة تحتوي «معنى» فلسفيا مفهوما، ولا بدّ. وإذا كانت الأسطورة تخبىء هذا المعنى تحت كل أنواع الصور والرموز، فمهمّة الفلسفة أن ترفع تلك الحجب عن ذلك المعنى...». (17)

[2]

لم يكن العقل البدائي واعيا بمعنى ما يخلقه من أساطير، وعلينا نحن، أو بالأحرى على تحليلنا العلمي أن يكشف النّقاب عن ذلك المعنى، أي أن يعثر على الوجه المحتجب وراء ما لا يحصى من الأقنعة. وقد يتّخذ هذا التحليل له توجّهين فيذهب في منهج موضوعي أو ذاتي. فإذا إختار الأوّل، حاول أن يصنّف الدّوافع. ويلاحظ «ارنست كاسيرر» بشيء من التهكم:

«وكلما إتّجهت نظرية في هذا النّوع من التبسيط بدت أكمل، فإذا وفقت في النّهاية، إلى إستكشاف «موضوع» واحد أو «دافع» واحد كانت قد بلغت غايتها وأدّت واجبها» (18).

وفيما يلي، سنقوم بإستعراض غير جامع ومختصر جدّا لأهم المنظورات والمقاربات المنهجية في تفسير الأسطورة:

أ - البحث عن مركز موضوعي للعالم الأسطوري:

كثير من المذاهب الأتنولوجية والأنثروبولوجية افترضت، بادىء ذي بدء أنه يجب البحث عن مركز موضوعي للأساطير: يرجع الدّارسون كل الأساطير إلى ظاهرة طبيعية هي لبّها أو حقيقتها القصوى. (19) ولا يتّفق هؤلاء الدارسون كثيرا على نوع الظاهرة الطبيعية التي تقبع في قاعدة أكثر النتاج الأسطوري، فهناك دارسون قالوا: إن الظاهرة هي «القمر»، ذلك الكوكب الليلي الذي يصل إلى الأرض والذي أثار دوما خيال البشر وألهب مشاعرهم.. حتى أنّهم (أي الدّارسين) لا يقرّون بأية ظاهرة أخرى لتفسير تلك الحكايات البدائية سوى «قمرهم» (20) الذي هو فكرتهم تماما. وآخرون.. يعتبرون «الشمس»، - ذلك الكوكب المشع، مصدر الحياة والدفء والنّماء - الموضوع الوحيد الذي نسج البدائي حكاياته الرمزية حوله. ثم هناك المنحازون إلى علم الأنواء والتقلبات الجويّة وهم يعتبرون الريح والطقس وألوان السماوات جوهر الأسطورة - كل حزب بما لديهم فرحون - ويقول «مالينوفسكي» في هذا المعنى:

«إنّ بعضهم [أي أصحاب الاتجاه الطبيعي] ليقاتل، بعنف، من أجل كوكبه المفضّل أو عن مبدأه. وآخرون [وهم] أصحاب مزاج توفيقي مستعدّون ليوافقوا على أنّ الرجل البدائي قد قطّر شرابه الأسطوري [كذا] من الكواكب جمعاء»! (21)

ب. الأسطورة باعتبارها فنّا أدبيا:

يرى هذا الاتّجاه في أنّ الأسطورة تضمّ عنصرا نظريا وعنصرا من الخلق الفنّي. وأوّل ما يلفت الانتباه فيها قرابتها الوثيقة بالشعر.

ولقد قيل:

«الأسطورة القديمة هي «الكمية» التي تطوّر منها الشعر الحديث، في بطء، بعمليات يسمّيها علماء التطوّر: التمايز والتخصص. وعقل موجد الأسطورة أنموذج أعلى، وعقل الشاعر ما يزال في الأساس، صانع أساطير». (22)

وعلى الرغم من رابطة النّشأة هذه، فليس من الخطأ إدراك فرق نوعي بين الأسطورة والفنّ: ففي الخيال الأسطوري، نجد ضمنا - وعلى وجه دائم - «اعتقادا»، ولولا هذا الإعتقاد في واقعية الموضوع الأسطوري لفقدت الأسطورة أساسها، وبهذا الشرط الضروري الجوهري، يمكن أن نذهب إلى الطرف المقابل، لكي نقارن بين الفكر العلمي والفكر الأسطوري، فإن المقارنة، في هذا المجال، أمر ممكن بل ضروري.

فالأسطورة هي إذن، نص أدبي، وضع في أبهى حلّة فنية ممكنة، وهذا مما زاد في تأثيره وسيطرته، وكان على الأدب والشعر الحديثين، أن ينتظر فترة طويلة، قبل أن ينفصلا نسبيا عن الأسطورة. لقد وضعت معظم الأساطير الأشورية والبابلية والسومرية في أجمل شكل أدبي ممكن. وقام «هوميروس» بتوظيف معظم الأساطير المتداولة في عصره، شعرا في الأوديسة والألياذة. (23)

وإلى جانب الشعر و الأدب، خلقت الأسطورة فنونا أخرى كالمسرح الذي إبتدأ عهده بتمثيل الأساطير الرئيسية

في الأعياد الدّينية. كما خلقت فنونا أخرى كالغناء والموسيقى وغيرهما.

ج - الأسطورة كانعكاس للحياة الإجتماعية:

يبدأ «دوركهايم» (24) - من المبدأ القائل بأنّنا لا نستطيع أن نعلل للأسطورة (التنظير) ما دمنا نفتش عن مصدرها في العالم المادي، أي في حدس الظواهر الطبيعية، ومثال الأسطورة الحق إنّما هو المجتمع لا الطبيعة، فكل دوافعها الأساسية انعكاسات للحياة الإجتماعية لدى الإنسان، وبهذه الإنعكاسات تصبح الطبيعة صورة للعالم الإجتماعي، فهو يعكس كلّ ملامحها الأساسية ونظمها ومبناها وأقسامها وتفريعاتها.

وقد بلغت فكرة «دوركهايم» تطوّرها الكامل على يدي ليفي - برول غير أنّنا نلاحظ أنّ لديه مميزا أعمّ، فهو يصف الفكر الأسطوري بأنّه «فكر ما قبل المنطق»، وإذا إلتمس الفكر الأسطوري عللا لم تكن العلل التي تلبّي طلبه منطقية أو تجريبية، وإنّما هي «علل خفية» ويقول:

«تتضمّن فعاليتنا اليومية ثقة كاملة غير مضطربة في ثبات القوانين الطبيعية، غير أنّ نزعة الإنسان البدائي مختلفة عن ذلك أشدّ إختلاف، إذ تظهر له الطبيعة التي يعيش في وسطها تحت مظهر مختلف جدّا، فكل المخلوقات والأشياء فيها منضوية في شبكة من شؤون المشاركة والإنكار، وكلّها شؤون خفية». (25)

ويرى ليفي - برول انّ أنماط المجتمعات البدائية المختلفة لها أنماط فكرية مطابقة. وأنّ التفكير الذي يتميز به الإنسان البدائي يختلف عن قواعد منطقنا التي وضعت من أجل غايات مختلفة، وإذا إقتربنا من هذا الميدان أصبحت القوانين، حتى قانون التناقض وغيره من قوانين الفكر العقلاني، غير واردة؛ (26) والبدائي لا يفرق بين ما هو طبيعي وما هو فوق الطبيعة.

ومن المؤكد اليوم، أنّ مقولة «ليفي - برول» التي تقول بالإختلاف النوعي بين تفكير البدائي وتفكير المتحضر، لا تنهض في وجه النّقد العلمي، ويبدو أنّ المدرسة الإجتماعية الفرنسية قد قدمت برهانا كاملا جامعا على الجزء الأوّل من الفكرة ولم تفعل نفس الشيء في الجزء الثاني؛ ولا أحد ينازع في كون طابع الأسطورة إجتماعيا أساسيا، ولكن القول بأنّ كل العقلية البدائية - بالضرورة - من عهد ما قبل المنطق أو أنّها خفية غيبية - هذا القول يتعارض - فيما يبدو - مع الشواهد الأنثروبولوجية والأنتولوجية.

وإنّنا لنجد مناطق كثيرة من الحياة والحضارة البدائية تتمتع بالملامح الكبرى التي توجد في حياتنا الحضارية؛ وما دمنا نزعم أنّ تخالفا مطلقا بين منطقنا ومنطق العقل البدائي، وما دمنا نعتبر المنطقين مختلفين نوعا، متضادين أصلا، فليس من السهل علينا أن نعلل لذلك التشابه في الملامح الحضارية. حتى أنّنا نجد دائما في الحياة البدائية نفسها أرضية خارج المنطقة المقدّسة؛ وهناك موروث دنيوي يتألف من قواعد العرف أو القانون يعيّن الطريقة التي تسير بها الحياة الإجتماعية: يقول «مالينوفسكي»: «إنّ القواعد التي نجدها ها هنا مستقلّة تمام الإستقلال عن السحر، عن القداسات الغيبية، وليست مصحوبة بأي عناصر شعائرية أو طقسية. ومن الخطأ أن نزعم أنّ الإنسان، في مرحلة مبكرة من مراحل التطوّر، عاش في عالم مضطرب، إختلط فيه الواقعي بغير الواقعي، وإلتقت فيه الغيبية بالعقل كما تختلط النقود الصحيحة والزّائفة في بلد فاسد النّظام. وأهمّ نقطة - بالنسبة لنا - حول السحر والشعائر الدينية، أنّها لا تتقدم لعون الإنسان إلا حيث تخفق المعرفة، والطقس الذي يقوم على أسس غيبية ينمو أيضا من الحياة نفسها ولكنه لا يعيق أبدا جهود الإنسان العملية». (27)

وخلاصة القول، أنه لا يوجد، عند الجماعات البدائية تفكير يختلف، من حيث الجوهر، عن الجماعات ذات الحضارات العالية التطوّر وإنّما توجد فوارق كمية في الدرجة فقط - كما تؤكد عديد الدراسات. وحتى «ليفي - برول» نفسه قد تخلى عن مقولته السابقة لأنّه أدرك أنّ الفهم التطوري الخطي للفكر البشري فهم خاطىء.

د - الأسطورة ومدرسة التحليل النّفسي:

1 - في كتابه «تفسير الأحلام» (28) إجتذبت الأسطورة «فرويد» كما إجتذبت الكثير من أتباعه فيما بعد. يرى «فرويد» تشابها في آلية العمل بين الأسطورة والحلم وتشابه الرموز لكليهما، فهما نتاج العمليات النّفسية اللاشعورية. ففي الأسطورة، كما في الحلم فإنّ الأحداث تقع خارج قيود وحدود الزمان والمكان. فالبطل في كليهما يخضع لتحوّلات سحرية ويقوم بأفعال خارقة، هي إنعكاس لرغبات وآمال مكبوتة. وهذه الرغبات المكبوتة تكدح في سبيل الإشباع. فهي وإن كانت مكبوتة، إلا أنها لم تخمد ولم تفقد القدرة على التأثير والظهور، وإنّما ظلّت حية تترصد الفرصة للإفلات من الرقيب (censor)... فالأسطورة والحالة هذه مليئة بالرموز [كالأحلام] التي إن فسّرت، زوّدتنا بفهم عميق لنفسية الإنسان الخافية ورغباته المكبوتة. وتفسير «فرويد» في هذا المجال لأسطورة «أوديب» أشهر من أن نتعرض له هنا (29)

لقد فتح «فرويد» بابا واسعا لم يغلق بعد أمام التفكير النفسي للأسطورة، وتابع الجهد، بعده، تلامذته وناقدوه من أمثال «يونغ» و«فروم» وغيرهما.. (30)



انّ الكائنات الخرافية التي تظهر في الكابوس كالجنّ والشياطين والوحوش الأسطورية كلّها من «الصور والرموز الأوّلية البدائية» ومصدرها اللاشعور الجمعي.

لكن «فرويد» في نظرياته النفسية هذه عن الأسطورة وفي تفسير الأحلام يغالي بعض الشيء في إعتبار الرغبات الجنسية المكبوتة أهم دوافع الأسطورة، أو بعبارة أخرى، أنّ كل صور ورموز الأسطورة أنواع وأقنعة لشيء واحد - هو الجنس. حقيقة أن الرغبات الجنسية من أقوى الدوافع التي تتعرض للكبت نتيجة التربية والأوضاع الإجتماعية والحضارية، إلا أنّ النزعات الأخرى كالخوف والعداء والكراهية والغضب والسيطرة.. إلخ هي عرضة كذلك للكبت والصراع. ولا حاجة بنا هنا للدخول في التفصيلات ونقد هذه النظريات، فمهما تختلف في محتوياتها فإنها جميعا تدلّنا على نزعة منهجية أحادية الجانب - وهي جميعا تأمل في أن تجعلنا نفهم العالم الأسطوري بعملية إختزال فكري؟!

2 - الأسطورة و«الصور الأوّلية البدائية - «يونغ»:

كان «يونغ» من أشد تلامذة «فرويد» إهتماما بالأسطورة، وتعمقا في دراستها. ويرى أن كل المحاولات التي بذلت لتفسير الأسطورة، لم تساهم في فهمها، بل، على العكس من ذلك، قد زادت في الإبتعاد عن جوهرها. وتختلف طريقة «يونغ» في تفسير الأسطورة (والأحلام) عن طريقة «فرويد» (32). فطريقة «فرويد» طريقة تحليلية علية تهتم بالدوافع والأسباب. أمّا طريقة «يونغ» فهي طريقة تأليفية، تهتم بالأهداف والغايات، وإيجاد علاقات بين خلجات النفس والفلسفات الكونية كما تبدو في الأساطير والديانات. فيونغ لا يهتم بأسباب الأسطورة (أو الحلم) ودوافعها، وإنّما يهتم بالهدف والغاية التي ترمي إليها والوظيفة التي تحققها.

فالأسطورة قيمة تعويضية وليست مجرد تحقيق رغبة لم يتح لها إرضاء حقيقيّ كما يقول «فرويد» ويفترق «يونغ» جذريا في نظرته إلى اللاشعور عن «فرويد» عندما يقرر أنّه يوجد إلى جانب اللاشعور الفردي (الشخصي)، لاشعور جمعي (33)، وهو طبقة أبعد غورا في أعماق النّفس. وهو فطري موروث يشترك فيه الناس جميعا، ويحتوي على إنطباعات عن خبرات الجنس توارثناها جيلا بعد جيل. كما يحتوي على «صور ونماذج أولية بدائية» (Archetypes)، وهي صور ونماذج عتيقة درج عليها الجنس البشري في إرتقائه، وهي طرائق التفكير، والسلوك التي إنحدرت إليه من أسلافه الأوّلين. وتظهر هذه الصور والرموز، من وقت لآخر، متشابهة بين شعوب مختلفة في جميع أنحاء العالم، دون أن يكون الفرد قد عاناها أو مرّت بخبرته الشخصية: يتجلّى هذا التشابه خاصّة، في دوافع ورموز الأساطير، والأحلام وحتى في القصص الخرافية وفي أوهام المعتوهين. ولذا، يمكن القول - كما يرى «يونغ» إنّنا ممتلكون من قبل هذه الصور والرموز أكثر من كوننا مالكين لها. فمن خلال رموز الأسطورة (أو الحلم) نجد أنّ العالم يتكلّم، وكلما إزداد الرمز عمقا، كلما كان أقرب للعالمية والشمول. وهذا التشابه في الرموز الأسطورية وفي الأحلام والكوابيس (34)، كما يبدو في عصور مختلفة، وبين الشعوب المتباعدة، هو أكبر دليل، عند «يونغ» على وجود اللاشعور الجمعي. وقد إنتقد من طرف العالم الفرنسي «كلود لفي - ستروس (4).

وأخيرا - والمجال لا يسمح بأكثر من ذلك - يرى «يونغ» أنّ الكائنات الخرافية التي تظهر في الكابوس كالجنّ والشياطين والوحوش الأسطورية كالتنين، والعناكب الضخمة، والأفاعي، والأخطبوط، والذئاب التي تتقمص أرواح الموتى وتمتص الدّماء، وغير ذلك من المخلوقات الخرافية التي تظهر في الكابوس، كلّها من «الصور والرموز الأوّلية البدائية» ومصدرها اللاشعور الجمعي.

3 - اللغة المنسية والأسطورة - أ. فروم:

بكتابه «اللغة المنسية» (35) قدم لنا «اريك فروم» دراسة عميقة للأسطورة، منطلقا من فكرة «فرويد» القائلة بوجود علاقة بين الأسطورة والحلم مع مخالفته في الرؤية للأسطورة والحلم على إعتبار أنّهما نتاج العالم اللاعقلاني. فالعقل في حالة الحلم إنما يعمل ويفكر، ولكن بطريقة أخرى ولغة أخرى. فعندما يدخل الإنسان في عالم النوم يتحرر من أعباء العمل وهموم الحياة اليومية وقلق الصحو، ويدلف إلى

عالمه الداخلي بعيدا عن ضغوط الواقع، فتغدو الـ «أنا» بؤرة تفكيره. فإذا كان الصحو دعوة للعمل والفعل، فإنّ النوم هو دعوة للتأمل من نوع خاص حيث يستخدم لغة خاصة هي لغة الرمز. النوم إذن هو إنفلات الإنسان من ربقة المادة وتفرغ للذات ممّا تغدو معرفته بنفسه أكثر وضوحا. فحالة السبات هي القطب الثاني لوجوده، في مقابل حالة اليقظة، وليست كما زمنيا معطلا.. إنّها تعطيه الراحة لبدء يوم جديد..

ولغة الرمز هي اللغة التي تنطق عن الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنية، كما تنطق لغتنا المحكية عن خبرات الواقع، مع فارق هام يكمن في شمولية لغة الرمز وعالميته، وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس.. والأسطورة - كالحلم - تكمن أهميتها في تقديمها حكايات تشرح، بلغة الرمز، حشدا من الأفكار الدينية والأخلاقية والفلسفية. وما علينا إلا أن نفهم تلك اللغة، ليفتح أمامنا عالم مليء بمعارف غنية لا تنضب (36).

هـ - المنهجية البنيوية في تحليل بنية الأسطورة

من بين الباحثين في ميدان الأساطير، تميز «كلود لفي ستروس» بمنهجه البنيوي الخاص في تحليل بنية الأسطورة أو تركيبها (37). فهو من جهة ينتقد المفاهيم الأخرى عن الأسطورة، قائلا:

«يدّعي البعض أن كل مجتمع يعبّر في أساطيره عن مشاعر أساسية - مشتركة بين الإنسانية جمعاء - كالحبّ والحقد والثأر.. ويرى آخرون أنّ الأساطير تشكل محاولات لتفسير ظواهر صعبة الفهم: ظواهر فلكية وجوية إلخ..»،

ويحدّد رأيه في الموضوع بقوله:

«إنّ الميثولوجيا ستكون معتبرة كانعكاس لبنية إجتماعية وللعلاقات الإجتماعية (...) وأنّ دراسة الأساطير ستقودنا إلى إستنتاجات متناقضة، ذلك لأنّ كل شيء يمكن حدوثه في أسطورة معيّنة: يبدو تعاقب الأحداث في الأسطورة وكأنه غير مرتبط بأيّة قاعدة منطقية أو إستمرارية. غير أنّ هذه الأساطير التي تبدو مرتجلة ظاهريا، إنّما يعاد إنتاجها - مع نفس المزايا وغالبا بنفس التفاصيل - في مناطق عديدة من العالم».

أمّا عن طبيعة التناقض في الأسطورة، فهي عند «ك. ل. ستروس» كالتالي:

«يشبه هذا التناقض ما اكتشفه الفلاسفة الأوائل الذين إهتمّوا بدراسة اللغة، فكان لا بدّ لهم أولا من إزالته، حتى يتكون علم اللغة كعلم. فقد كان الفلاسفة القدماء يفكرون في اللغة كما نفكر اليوم في الميثولوجيا: فمن ناحية، كانوا يلاحظون أنّ في كل لغة مجموعة من الأصوات متوافقة مع معان محدّدة، ومن ناحية أخرى كانو عبثا يبحثون عن فهم أيّة صورة داخلية كانت توحّد المعاني هذه بتلك الأصوات.

وباءت محاولاتهم بالفشل، لأن الأصوات ذاتها موجودة في لغات أخرى. وهكذا فإن التناقض لم يجد حلاّ له إلا عندما أدركوا أنّ الوظيفة الدلالية للغة ما غير مرتبطة مباشرة بالأصوات ذاتها، وإنّما بطريقة إندماج الأصوات وتداخلها».

ثم ينتقد نظرية «يونغ» عن الأساطير فيقول:

«ويرى «يونغ» أنه من شأن المدلولات الواضحة أن تكون مرتبطة ببعض المواضيع الميثولوجية التي يسمّيها النّماذج أو الصور الأوّلية البدائية (القديمة). وهذا إلتبا س مماثل لإلتباس الفلاسفة القدامى. إنّ تقريب الأسطورة من اللغة لا يقدم شيئا جديدا: فالأسطورة جزء لا يتجزأ من اللغة، لأنّنا نعرفها بواسطة الكلام والحكاية. علما بأن الأسطورة تتحدّد بنظام زمني يدمج خصائص اللغة بالكلام، كما أنّها تتعلق دائما بأحداث عابرة: «قبل خلق العالم» أو «خلال العصور الأولى»، وفي كل الأحوال «منذ أزمنة سحيقة» ولكن القيمة الداخلية المعطاة للأسطورة تنبع من واقع وهو أنّ هذه الأحداث الجارية في زمن ما، تشكل أيضا بنية دائمة. وهنا لا شيء يماثل الفكر الأسطوري سوى الإيديولوجيا السياسية» (38).

إذن ما هو تعريفه للأسطورة؟

- إنّها ذات بنية مزدوجة تاريخية ولا تاريخية معا يقول:

«إنّ أصالة الأسطورة بالنسبة إلى كل الوقائع اللغوية الأخرى، تكمن في كونها تظل أسطورة على الرغم من رداءة الترجمات لها، فيدركها، كأسطورة، كل قارىء في جميع أنحاء العالم.

إنّ جوهر الأسطورة لا يكمن في الأسلوب ولا في طريقة السرد، ولا في التركيب النحوي، وإنّما في الحكاية التي تحكيها.

إنّ الأسطورة في الحقيقة لغة، ولكنها لغة على مستوى رفيع جدّا..». «ولو نظرنا نظرة واقعية إلى الأسطورة لوجدناها في آن واحد بدائية بالنسبة إلى ذاتها كأسطورة، ومشتقة بالنسبة إلى سواها من الأساطير. وأنّ ما يحدد الأسطورة ليس موقعها في لغة أو في ثقافة فرعية، وإنّما تتحدد من حيث ترابط هذه اللغة وهذه الثقافة مع لغات وثقافات أخرى ومن هنا يستنتج: أنّ الأسطورة ليست وليدة لغتها دائما، بل هي أفق متفتح على لغة أخرى.».

***

وخلاصة القول إن النظريات عن الأسطورة على إختلاف رؤاها قد حاولت إثارة هذا الموضوع الذي يعتبر جديدا على

الكتابات العربية الحديثة. فقد تحتوي بعض الأساطير على عناصر كثيرة، وقد تحتوي أخرى على أخلاقيات وعناصر تاريخية كأسطورة الطوفان البابلية، وأسطورة جلجامش: كما نستشف نمط الحضارة والإنتاج الإقتصادي (ملحمة هوميروس مثلا) .. ولما كانت الأساطير وثيقة الصلة بالمعتقدات القديمة فهي لا تخلو من تصورات دينية سحرية وفنّ (فولكلور). (39) ويرى «أ. كاسيرر- عن صواب، أن ليس ثمّة من فرق جذري، بين المجال الأسطوري والديني - كلاهما وجد أصلا في نفس الظواهر الأساسية من الحياة الإنسانية، ولا نستطيع أن نعيّن، في تطوّر الإنسانية نقطة تنتهي عندها الأسطورة ويبدأ الدّين وقد كان تاريخ الدّين في كل إتّجاه مرتبطا بالعناصر الأسطورية ومتواشجا بها على نحو لا ينفصم.

ومن النّاحية الثانية كانت الأسطورة في أجلى أشكالها مظاهر فطرية، تحتوي على بعض من دوافع تعدّ تباشير لمثل عليا دينية وجدت من بعد، فالأسطورة، «منذ البدء، دين بالقوة» (40).. وليس الذي ينقل الإنسان من مرحلة دينية إلى أخرى «أزمة مفاجئة أو ثورة في الشعور»، كما يقول بذلك «برغسون»: يحاول هذا الأخير أن يقنعنا - بأنّ هناك تضادًا لا توفيق فيه بين ما يسمّيه «دين ثابت» و«دين ديناميكي». فالأوّل نتيجة ضغط إجتماعي، والثاني مبني على الحرية، وفي هذا لا نخضع للضغط ولكن ننجذب إنجذابا. وبهذا الإنجذاب نحطم الروابط الإجتماعية السابقة التي فرضتها علينا الأخلاقيات الثابتة العرفية - التقليدية.

الهوامش

(1) - تراجع مادة «أساطير» (جمع أسطورة) في: معجم العلوم الإجتماعية، اليونسكو، القاهرة، 1975، ص: 583.

(2) - انظر مادة ميثولوجيا[Mythologie= Mythology] في: الموسوعة الفلسفية، بيروت، دار الطليعة، 1974، ص: 21... كما تعني «الميثولوجيا» الأساطير الخاصة بشعب من الشعوب.

(3) - انظر: المقالة الجادة: لأرنست كاسيرر: الأسطورة والدين، ضمن كتابه: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية - أو مقال في الإنسان، ترجمة د. إحسان عبّاس، مراجعة د. محمد يوسف نجم، بيروت، دار الأندلس، 1961 ص: 142.

(4) - د. خليل أحمد خليل: مقدمة منهجية لفهم الأسطورة، مجلة الرأي، العددان 4 و5 تموز (جويلية) / آب (أوت)، 1972، ص ص: 53 - 54.

(5) - أ. كاسيرر: الأسطورة والدين - ص: 143

(6) - وهذا عنوان دراسة قيّمة للأسطورة في سوريا وبلاد الرّافدين. لفراس السواح: مغامرة العقل الأولى.. ط2؛ بيروت، دار الكلمة للنشر 1981.

(7) - المرجع نفسه ص: 8.

(8) - كارل ماركس وأنجلز: الأعمال الكاملة، المجلد 12، ص: 737.

(ا لتشديد منّا)

(9) - "Folklore" من الأنقليزية "Folk- lore": فنون وآداب الشعب.

(10 - الأسطورة (البحتة)، هي عند الدكتور إبراهيم سكر - «خرافة بحتة»! انظر: مقالته: الأساطير الإغريقية، المنشورة في « تراث الإنسانية»، المجلد الخامس دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. ص ص: 632 - 655.

(11) - تسهيلا للعرض، فهذه التسمية إجرائية وليست واقعية لإختلاطها غالبا، بالنتاجات الأخرى.

(12) - د. إبراهيم سكر: الأساطير الإغريقية.. ص: 634.

(13) - «هوميروس» - شاعر ملحمي يوناني قديم، نصف أسطوري ناظم «الإلياذة» و«الأوديسة».

(14) - انظر مقال: د. إبراهيم سكر: الأساطير الإغريقية، في «تراث الإنسانية» المجلد الخامس ص: 635.

وكذلك: G.S. KIRK: GREEK MYTHS. PELICAN BOOK, 1977.

(15) - دعاة فلسفة إنتشرت في إطار الثقافة اليونانية، في القرن الرابع قبل الميلاد، تحت تأثير الأفكار التي تدعو إلى المواطنة العالمية. وكان «زينون» و«وكريسيبوس» أكثر الدعاة البارزين لهذه الفلسفة في القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد.

لمزيد من التفاصيل: انظر: مادة: «الرواقيون» (Stoïques) في: الموسوعة الفلسفية: ص: 312.

(16) - فراس السواح: مغامرة العقل الأولى... ص ص: 9-10.

(17) - أ. كاسرير: الأسطورة والدين: ص: 143.

(18) - المرجع نفسه: ص: 144.

(19) - «حتى الأساطيرالتي لاتتصل، من قريب أو بعيد، بظواهر الطبيعة، قد وجدت تفسيرا طبيعيا لها لدى هذه المدرسة». انظر: فراس السواح:

مغامرة العقل الأولى. ص: 11.

(20) - هذا التعبير لمالينوفسكي -

(21) - مالينوفسكي: «الأسطورة في سيكولوجيا البدائيين «(نيويورك، نورتن 1936)، ص: 13.

(22) -انظر: ف. س. برسكوت: «الشعر والأسطورة» (نيويورك، مكميلان 1927) ص: 10

[F.C. Poetry and Myth. New Yok, Macmillan, 1927, p.10.]

(23) - فراس السواح: مغامرة العقل الأولى.. ص:16

(24) - انظر دروركهايم: «الأشكال الأولية للحياة الدينية» (باريس، 1912).

(25) - انظر: ليفي - برول: الوظائف العقلية في المجتمعات البدائية (باريس، 1910) و «العقلية البدائية (باريس 1922).

Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris, 1910. -

-La mentalité primitive. Paris, 1922.

(26) - يعتقد ليفي - برول أن البدائي لا يرى إلا الصلة بين العلة الأولى والنتيجة النهائية، بينما لا يدرك العلاقات المتداخلة. انظر: الموسوعة الفلسفية: ليفي - برول، ص: 385.

(27) - مالينوفسكي: «أسس الأديان والأخلاق» (لندن، مطبعة جامعة أكسفورد 1936) ص:34

Malinowski:The Foudation of Faith and Morals. London, Oxford, 1936, p.36.

(28) - نشر، لأول مرة عام 1905.

S. Freud: The Interpretation of Dreams. Allen and Unwin, 1950.

(29) - انظر تفسير أسطورة «أوديب» في كتاب فرويد: الطوطم والتابو، (نيورك، 1938) أو بالفرنسية. S. Freud: Totem et tabou. Paris, Payot, 1925.

-Totem and Taboo. New York, The Basic Writing, Modern Library, 1938.

(30) - لا نغفل الكتّاب والمحلّلين النفسيين العرب الذين طبقوا إلى حد بعيد، النظريات الفرويدية في العديد من أبحاثهم، وعلى رأسهم الدكتور علي زيعور خاصة في كتابيه:

1 - الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم - القطاع اللاّواعي في الذات العربية...

2 - التحليل النفسي للذات العربية - أنماطها السلوكية والأسطورية...

(32) - تعرف مدرسة «يونغ» بمدرسة «علم النفس التحليلي، تمييزا لها عن مدرسة «التحليل النفسي» لفرويد، ولقد أنجز «يونغ» أعمالا ضخمة في ميدان علم النفس التحليلي. انظر على سبيل المثال لا الحصر: «سيكولوجية اللاّشعور» (جنيف، 1950) و « الانسان ورموزه» (نيورك، 1971)، والطبعة الفرنسية.

C. G. Jung: Psychologie de l'inconscient. Genève, 1950.

Jung et al. :Man and his symbols. Laurel Edition, N. Y. , 1971.

C. G. Jung: L'homme et ses symboles. Paris, Ed. Pont-Royal, 1964.

(33) - يقول: «يونغ»: إن الصور والرموز المتبدية في الأسطورة (والحلم) لم تكن في وعي الفرد في يوم من الأيام، وبالتالي لم تكتب. الأصح أن نقول إنها عاشت في اللاشعور الجمعي، ولكن عملية انبثاقها كانت من خلال الفرد.

(34) - يجمع أقطاب التحليل النفسي على أن الفرق بين الكابوس والحلم المزعج والحلم العادي فرق في الدرجة لا في النوع، فكلها مراتب للحلم متدرجة في الشدة- انظر: نجيب يوسف بدوي: الكابوس (= الثقافة السيكولوجية)، مكتبة مصر د. ت. ص: 5.

(35) - E. Fromm: le langage oublié. Paris, Payot, 1953:

(36) - عن: فراس السواح: مغامرة العقل الأولى: ص: 14.

(37) - لخصت هذه الفقرة عن: د. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكرالعربي (تقديم)، بيروت، دار الطليعة، 1937. ص ص:11 - 15و ك. ل. ستروس: ميثولوجيات، المجلد الرابع، الإنسان العاري، باريس، بلون، 1971

Laude lévi-Strauss: Mytologiques, t. IV: L'homme nu. Paris, Plon,1971, pp. 576-580.

(38) -المرجعان.

(39) - انظر: لفي - برول: الفوق طبيعي والطبيعة في العقلية البدائية، باريس، ألكان ،1931

Lévy-Bruhl, Lucien: Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive. Paris, Alcan, 1931.

(40) - أ. كاسيرر: الأسطورة والدّين.. ص: 165.

دراسة

القراءة الفرويدية للدين

حدود العلمي ومؤثرات الإجتماعي

عز الدين عناية *

«أفكاري تدور حول الله كما تدور الكواكب حول الشمس»
ك. ج. يونغ (السيرة الذاتية)

يحظى الدّين من طرف رموز علم النفس باهتمام خاص، نلاحظ ذلك مع س. فرويد وك.ج. يونغ وإ. فروم وجيمس وغيرهم. وربّما هذا الانشغال بهذا المعطى متأت من تماثل وتشابك خصوصيات الموضوع المدروس: التجربة الدينية الرّوحية مع الحالة النفسيّة الكامنة داخل الفرد. إذ كلا النمطين، الأعراض النفسية الحاضرة داخل شعور ولا شعور الفرد والمشاعر الروحية والعرفانية للدّين أمران يتماهيان من حيث الصّفات وينفران من التجسّم المادّي. فالعُصاب أو الذّهان أو الفصام الذي يصيب

الفرد وبالتوازي معها الزهو الدّيني أو الطّرب الرّوحي أو اللّذة الايمانية أو الغيرة الدينية أمور تأبى الحضور المادي باعتبارها تجليات ونتاجات لا منظورة، وحتى وإن كان حضور هذه التمظهرات له تجليات شعورية أو فيزيقية على البدن البشري في شكل فرح، حزن، غمّ، هم، اندهاش، انسلاب، غثيان، قرف أو اضطراب حتى وإن تطوّر الأمر بهذه الأعراض إلى أن تصبح نفسجسدية -Psychosomatique- فتخلف تغيرات على مستوى النفس والجسد فإنها تبقى دائما متمنّعة عن التجسّد المادي العيني. فتبقى الدّراما داخلية برغم ما يوحي به الخارج من خير على عكس حقيقة الباطن الذي هو خراب (1).

إن طرحنا لإشكالية التماثل بين هذين الحقلين حقل المشاعر الدينية والذات النفسية في كافة تجلياتها الصحيّة والمرضية لا نرمي من ورائه للبحث عن شرعية الأبحاث النّفسية الدينية أو تضييق مجال علم النفس بحصره بالانشغال بالظاهرة الدّينية فحسب وجعله يدور معها حيثما دارت باعتبارهما وجهين لأمر واحد وإنّما في تقديرنا أنّه علاوة على أن المسألة الدّينية أساسية في علم النّفس فإنّها تمثل جانبا من مشاغل هذا العلم لا الجوهر أو المربط الذي ينطلق منه ليعود إليه، حيث في تقديرنا أن هذا الفرع -علم النفس الديني- ينضوي تحت الأصل علم الأديان كغيره مثل الأناسة الدينية أو الظواهرية الدينية أو تاريخ الأديان وعلم الاجتماع الديني وغيرها (2).

لقد طرحنا المسألة السالفة حتى لا نفعل كما أراد البعض من تبيان أن الانشغال بالمسألة الدينية مع فرويد يتأتى من نقمة وحقد مستبطن ضدّ هذا الموضوع. لا مستلزمات الحقل النفسي العلمي التي تفرض ذلك، كما تحاول النظر لذلك عديد القراءات ذات البعد اللاهوتي أو المسكونة بحساسية وسواسية مرضية والتي تستهجن القراءة الفرودية للدّين إلى حدود سخيفة جاعلة من مشروعه ذا أبعاد تحطيمية نسفية للرّكن السّامي في الذات البشرية ألا وهو الايمان، نرى ذلك في

* باحث في علم الأديان

عديد الأدبيات العربية التي ترى في فرويد معولا من معاول اليهودية أو الصهيونية العالمية (3).

فكما هو معروف أن فرويد عاش وتربى في وسط عائلة ذات جذور يهودية ومشبعة بالتراث الصوفي الكابالي (*) والرّوحي المسيحاني (**) وأمام التغيرات التي حلّت بالكتلة اليهودية، في المجتمعات الأوروبية بالخصوص، وأمام ظهور حركة اللاّسامية تجاه العنصر اليهودي فإن العائلة الفرويدية ما كانت لتكون في مأمن من التعرّض لمؤثرات هذه الأوضاع. وربّما المعاناة السّياسية والمليّة والملاحقة والمتابعة التي عانى منها فرويد وعائلته الصغرى، إضافة إلى العائلة اليهودية الكبرى، حيث المعاش البائس يقابله مخيال زائف وواهم مسكون بالتفاؤلات المسيحانية وبالاعلاءات للعنصر اليهودي باعتباره حامل الرّسالة الإلهية والوصيّ على ميراث النبوّة. هذه الثروة المعنوية ما كانت لها دلالة مادية وسط الجماعة اليهودية حيث قيمتها لا تتجاوز الأوهام والوعود المولّدة للاغتراب، فاليهودي بحسب عبارة يهود اليف جوردن (1830-1891م) كان ميتا في الأرض.. حيّا في السّماء.

فانغلاق الأفق الاجتماعي والسياسي أمام الجماعة اليهودية برغم أيات الرفعة التي نجدها متناثرة في التوراة (4) هي التي كانت وراء القراءة الفرويدية الجديدة للدين متى يطيح بمولّد التهويمات الذي هو الله (5) إلى حدود اللاّحضور واللاتدخل في الكون، وكأنه يسعى من وراء ذلك إلى علمنة الرؤية اليهودية للكون والحياة بعيدا عن أية تخمينات دينية وهمية، فاللاّ إيمان الفرويدي هو ردّ فعل على وضع اجتماعي في حاجة أكيدة للعلمنة والعقلنة للخروج من حالة الوهم التي تلفّه، ومن هنا جاءت المشروعات الأساسية «قلق في الحضارة» و«مستقبل وهم» و«موسى والتوحيد» تعبيرات عن قلب الأسطوري واللاّ معقول إلى العلمي والواقعي.

فاثر الضّغوطات السياسية والحضّارية والتراثية التي عرفتها الشخصية الفرويدية والشخصية اليهودية عموما، ولدت ارتدادا خطيرا باتجاه الذات تولّدت عنه مراجعة قاسية للميراث الثقافي والديني السابق مع عديد المفكرين المنحدرين من العائلة اليهودية الكبرى وكأن القلق الذي صبغ الجماعة اليهودية عبر التاريخ، المتمثّل في تهجيرات، مناف، حروب، متابعات، حالات دونية. هذا الحصر الحضاري، الاثني النّفسي وجد الفرصة في التعبير عن ذلك القلق الرّهيب في الوجود عبر أشخاص متعددين أمثال جوردن، بيالك، كافكا، ماركس، فرويد. . . القائمة طويلة في ذلك. وربما هذا الإفصاح عن خلوّ الوجود من أي أثر لقوى متعالية واستبعادها كليا من سياق تحاليلهم المتناولة للنفس أو الوجود أو التاريخ، ما كان ليتم لمثل هؤلاء الرموز الفكريين لو لم تتوفر عوامل اجتماعية وتاريخية ومعرفية كانت وراء الإفصاح عن هذا التفجّر الذاتي المعانق للتاريخ والنافي أو المهمل لما وراء التاريخ.

إن المادية الفرودية أو بتعبير لاهوتي الإلحاد الفرويدي، نرى أن سبل تفسيره لا تتمّ إلا بدمج سياقين: السياق النفسي الخاص بالذات الفرويدية في خضمّ تشرّدها ومعاناتها، سواء أكانت تلك المعاناة فردية، أم أسرية مثل ما لحق بعائلته من إذلال في عديد المناسبات (*)، وسياق البنية التاريخية الحضارية التي انبجس منها ونشأ بين ثناياها، ذلك أن أغلب الكتب التي حاولت الشرح والتفسير للرؤية الفرويدية للدّين تنبع من تتبع تفسيري وتعليقي، وتحليل للمكتوب الفرويدي مع إهمالها للبنية النفسيّة التاريخية التي كانت وراء الابداع الفرويدي لنصه هذا الأمر الذي ألمحنا إليه من شأنه أن يجلي العديد من الأمور بشأن الشخصية الفرويدية.

فرويد بين النّقض للتراث والتماهي معه:

لئن تميّزت المساءلة والمجادلة الأيوبية للإله بطابع إنسي/إنسي (6) فإن المساءلة الفرويدية قد وضعت الأمر في حدود إنسي/الهوامي، المعبّرة عن علاقة انسلاب واغتراب جارية في فضاء المخيال، ورامية بالأمر إلى حدود العصاب أو المرض أو الوهم بحسب التسميات الفرودية المختلفة. فبحسب الرؤية الفرويدية السكن والإقامة في خيمة الالهي هو تغريب للإنسان ودفع به إلى حياة الزيف والوهم حيث يعيش الأمور بطريقة مقلوبة ومعكوسة، ومن هنا كان العمل لتحطيم أوثان الوهم عملية جادة وبعيدة الغور، خاصة وأن هذه الأوهام تتجذّر في قعر الذات وتضرب بجذورها في البدايات الأولى للتاريخ الانساني، هذه العملية التي كان يسعى فرويد لخوضها ليست هيّنة، يقول في إحدى رسائله «لقد قضيت جزءا هاما من حياتي مشغولا بتحطيم أوهامي الذاتية وتلك العائدة للإنسانية أيضا»(7).

ففرويد في مسعاه لتحطيم الوثنية الايمانية -ان صحّ التعبير- والتي بتقديرنا تتجاوز شخص الواحد كان موزّعا بين عديد التشعّبات، فكما نعرف أن قطاع المقدس والدين من القطاعات الشاسعة والمتنوعة ومن هنالك كانت العينات المختارة محدودة. فالمتتبع للأدبيات الفرويدية يلحظ أنها

ذات خطّين متنافرين الأول يعبر عن تماه مع التاريخ والحضارة والميثولوجيا العبرية، والثاني ناقض وهادم وثائر (8).

وبحسب هذا التنافر الظاهري أو لا يمكن القول إن هذا التعايش داخل الذات بين عناصر متناقضة بحسب عبارة «جانين شستات سميرجل» جبلّة من جبلاّت الذات اليهودية (9). فالبحث والتتبع للعقلية الفرويدية في فهم الظواهر والنظرة للكون ليست أمرا هينا. ولعل الالمام بالفضاء الذّي تربى فيه فرويد يسهم بقسط هام في فهم هذه الشخصية الإشكالية والطلسمية، وإن كنا أكدنا على دور الفضاء اليهودي التوراتي الذي تربى فيه فإننا لا نستبعد التأثيرات العميقة لثقافة الأنوار والثقافة الألمانية بالخصوص، بالاضافة إلى عنصر الثقافة والميثولوجيا الاغريقيتين. إننا نجاري «جون برنار باتيرات» في تأكيده على وقوع التفكّر الفرويدي رهين هذا المثلث المفاهيمي (10).

فالكتابة الفرويدية تجاه الدين عموما مسكونة بمفردات قاموس الميثولوجيا التوراتية (11) حيث الملاحظ أن في شخص فرويد استبطانا للتراث اليهودي بكثافة، حتى ليخيّل إليه أحيانا أنه يقوم بالدور التأسيسي أو التحريري الذي قامت به بعض الشخصيات التراثية، يذكر باتيرات فيما يرويه عن جونس كاتب السيرة الذاتية لفرويد ان هذا الأخير يصرّح على إثر رحيله من فينّا قائلا : "بعد تحطيم معبد أور شليم من طرف تيطوس، طلب الربّي يوحنان بن زكاي السّماح له بفتح مدرسة بجبنه لدراسة التوراة. وإن دورنا ليتماثل مع ذلك، فنحن متعودون على كافة مظاهر القهر التي يمثلها تاريخنا أو تراثنا، أو بعض الأفراد من بيننا" (12).

فرويد والإيمان

تحشر الفرويدية ضمن النظريات والطروحات اللاّغية للعالم الغيبي وتصدّر كإحدى مرتكزات فلسفة موت اللّه أو ما يعبر عنه أحيانا بفرار الآلهة أو انتحار اللّه أمام انكشاف أمره (131) ولكن هذا الهروب من عصاب ديني للوقوع في عصاب لا إيماني هل كان ليقنع فرويد الذي يسعى لبناء الذات السليمة. إن فرويد الذي يحمل قلق الإنسان والتاريخ فوق ظهره من خلال المتابعة الكلينيكية لمرضاه حتى ليتجلّى مهوسا بهم إلى درجة اتحادية، وبغوصه في الإناسة والتاريخ الانسانيين من خلال متابعته للظاهرة الدّينية في فضاءات مختلفة (14) لا يمكن أن يفهم موقفه بأنه في عدائه للدين الألوهي يعني موالاة للدّين اللاّألوهي. إن المشروع الفرويدي في عمقه مناقض لكافة أشكال ارتهان الذّات ضمن نسقية معينة حيث تصبح حبيسة نمطية محدّدة فتغدو الأنا غير معمّرة لبيتها، جسدها، وإنّما وكيلة في تعميره بفضل ضغوطات الأنا الأعلى وبفعل ترسّخ ثوابت وسواسية متأتية من إلزامات دينية إجتماعية تجد في الجماعي أسس المشروعية. ولعل الإنسان الخارج من القرون الوسطى منهوك المدارك العقلية والاعتقادات الايمانية، حيث ذاته تاهت وتقاسمتها قوى مغرّبة : كنائس، بيع، دوائر إكليروسية كان يتطلب مشروع ترميم شاسعا. ذلك أن التغيرات التي هزّت العالم في بداية تأسيسه للحضارة الحديثة حيث كانت الثورة على كافة أشكال تكبيل الإنسان في الفيزياء في الفن في الأدب في الدّين، حسب رؤيتنا فإن تلك التمرّدات المختلفة في كافة الميادين كانت خارجية ولم تمس قعر الذات حيث بقيت الذات تئن تحت الكبت النفسي والحصر فكان تنبّه فرويد للدّاخلي الباطني أمرا خطيرا. (15) وربّما الذي ساهم وساعد فرويد على اكتشاف الطريق هو إصابة الطبيب بعلة مرضاه فما كان فرويد ليعالج أمرا غريبا عنه أو لتقف المتابعة له عند حدود وصفات مرضاه بل كان الطبيب والمريض كلاهما، إضافة إلى الدراسة الفيزيولوجية للبدن الإنساني التي عمقت لديه الإلمام بوظائف الأعضاء والأجهزة الداخلية للانسان من حيث سيطرتها على الذهن الإنساني في نشاطه وفاعليته، هذا الثنائي الذي تجمع لدى فرويد النّفسي والفيزيولوجي هو الذي ساعده على بناء استنتاجاته على أسس صلبة سواء حول الهيستيريا أو العصاب.

فهل ترى فرويد محقا ومصيبا في نزع الوهم وتقليص الزيف -إن افترضنا جدلا أن الدّين زيف ووهم-؟ فإذا كان الأمر يحقق للفرد أو للجماعة انسجاما مع الكون، ومقدرة ولو زائفة بحسب التحليل الفرويدي على مواجهة الحياة، خاصة وأنه يصرّح في كتابه "مستقبل وهم" بجسامة تجربة الوجود للفرد أو الإنسانية إذ "تبدو الحياة للفرد كما الأمر للإنسانية عموما من الجسامة تحمّلها." (16) فهل يصبح الإنسان سويا إذا نزعنا عنه بُعده الأسطوري والديني، أو ليس هذا الكمّ الروحي والغيبي من الضمانات ضد اللاّإتزانية المرضية للانسان في الكون ؟ فالقيمة النفعية للدّين من وجهة نظر نفسية تبدو ذات أهمية بالغة ومن هنا يتجلى جدوى الاعتقادات الدينية بقطع النظر عن صدقها أو زيفها.

برغم كل هذه الأسئلة المنقوصة وما يقابلها من أجوبة مبتورة وظرفية فإنها لا ترقى إلى ما يطمع إليه فرويد من إعادة تشكيل الفرد، الحرّ.

فالهجمة الفرويدية على الدّين والتي تتجلى من خلال المطالعة لآثاره المختلفة تبدو غير جلية الجذور إذا لم نضعها ضمن تاريخ الحبس القاهر للذات عبر القرون الوسطى، أو بعبارة أوضح الاستعمار الداخلي للجماعة الإنسانية الذي تزعمه الدين (*) طيلة تلك الفترة، فكان تركيز فرويد على تفتيت أركان ذلك الإستعمار أمرا لازما من أجل بناء الذات الحرّة السليمة. إن الدّين أو الاعتقاد الديني ما كان ليمثّل عبادة تحرّر وإنّما عبادة استعباد فكانت مظاهر اغتراب الذات البشرية ثقيلة. ومن هنا فإن اللاّ إيمان الفرويدي يتحتم ادراك جذوره من خلال هذه النقطة، حيث من أجل بناء الذات السليمة كان لابد من تنقيتها من كافة ما يشوب صفاءها، فاللاّ إيمان معه ليس مطلوبا في حدّ ذاته كما رآه البعض باعتباره موضة العصر الحديث الذّي تقلصت فيه الرّوح الدينية، وإنّما تأسيس اللاّ إيمان معه كان من أجل تصحيح الذات وابعادها عن الاغتراب الذي يلغي عن الإنسان انسانيته. فاللاّ إيمان الفرويدي ينطوي على إيمان عميق بأصالة الذات الانسانية وبتكريمها فأشكال الدين الاغترابية التي كانت تستحكم بالانسان كانت تكشف لدى فرويد بمثابة أنماط بدائية مازالت تستحكم بالذات البشرية برغم مظاهر الابتعاد عن الحياة البدائية على مستوى ظاهري وإذا بالروح تطفح بأساطير وتخمينات القدم فكان لابد من حفريات عميقة في قعر الذات بغية تأسيس الذات على أسس واقعية بعيدة عن الوهم الذي لفّ الإنسان عبر تاريخه الطويل.

إن مقررات الفرويديّة بشأن الدين بأنه يتساوى مع العصاب من حيث القيمة المرضية لم يقع تطوير وتعميق أبعاد هذا الكشف الهام الذي يمكن أن يساهم في متابعة العديد من الأمراض النفسية المنجرّة عن الدين مثل التعصّب أو التعقدن حيث تسيطر على الذهن مظاهر عقدية تعدم لدى الفرد أي سبيل للمراجعة، وربّما أي محاولة للمراجعة تساوي انذهالا وشرودا يقذف بالفرد في غياهب الانسلاب، أو التألهن أو التأنبن حيث يسيطر على الذهن شعور بتضخّم الذات المعانقة لدرجات الألوهية أو النبوّة، أو مظاهر الأنسياب التام مع الوجود إلى درجة فقدان الوعي والموقف بشأن الماحول حيث تصيب هذه الحالة أغلب الأشخاص ذوي الميول الصّوفية فيصبح كل الوجود بحسنه وقبحه متساوي القيمة.

إن تحرير الذات من التدين المرضي أو الزائف والمغترب قبل أن يكون مشروع فرويد فقد خاضه عديد الأنبياء الأوائل وربما هذه النقطة المشتركة في السعي لبناء الإنسان الحرّ هي التي يمكن أن تتأسس على أسسها المصالحة بين اللا إيمان الفرويدي ويقين الأنبياء من أجل تأسيس مشروع الإنسان المستخلف.

في التدين العصابي والتديّن السّليم

كان تصريح فرويد في عديد المواقع من مؤلفاته أن الدّين وسواس يتشابه من حيث بنيته مع العصاب (17) وألح في ذلك إلى درجة نجد أتباعه وحواريه يردّدون هذه المقولة دون تمعّن. ولعل التشابه الذي بدا لفرويد من حيث التمظهرات النفسيّة للعصابي والمتديّن خلطت أمامه العديد من المشاعر الأصلية التي تتفجر عنها السلوكات والاعتقادات في مرحلة لاحقة. فنحن لا ننكر أن السلوك الديني إذا استحكم من الفرد يصبح سلطانه نافذا عليه، خاصة إذا ما كانت غائبة عن المؤمن الفلسفة الأساسية للتديّن والدين والتي هي في أصلها تحرير للانسان من هيمنة الاستعبادات المختلفة : اللّذة، الزمن، التقليد، الانطوائية، غريزة القطيع، الوسوسة، الحصر، وعوض أن يقود الانسان الدين فانه يصبح مقودا بالدّين إلى درجة تغيب فيها ذاته البشرية المكرّمة.

التعميم الذي نراه مع فرويد بشأن الربط بين العصاب والتدين بصفتهما وجهين لأمر واحد يبدو أنه تعميم غير صائب، إذ يبدو فرويد كحاطب ليل لا يميّز بين حالات التدين المرضية والحالات الصحية وإنما يجمع كل ما يتعلق بالتدين في خانة واحدة معتبرا الأمر كله معبّرا عن سلوكات نفسية شاذة تستوجب المعالجة.

إن الأمر يستوجب التمييز بين الحالات المرضية والحالات الصحية، إذ التدين في أصله محاولة للانسجام مع الوجود فبحسب تعبير "أريك فروم" أن الانسان : «إذا ما تخلّى عن وهمه في إله أبوي، وإذا واجه وحدته وتفاهته في الكون، فسيكون أشبه بالطفل الذي ترك بيت أبيه» (18) ومن هنا كان الداعي للتمييز بين الحالات السوية واللاّسوية في التدين أمرا أكيدا. إن النقيصة الهامة التي نعاينها مع فرويد هي عدم تفطنه لهذه المسألة وربما النّقمة المتأتية عن الدين أو إن صح التعبير العقدة الفرويدية بشأن الدين المتأتية من أسباب تراثية وسياسية كما بينا سابقا هي التي منعته من الانتباه لهذا الأمر. إننا نقدر أن حالة اللاّ إيمان حالة مرضية إذ تتشابه كل التشابه مع حالة التدين المرضي فكلا النمطين معبران عن اختلال في شخصية الفرد، فقول «فرويد» إن التدين عصاب يتناسب مع القول أن حالة اللاّ إيمان هي عصاب أيضا باعتبار الأمرين تعبيرات عن حالات مرضية لاسوية في ذات الفرد. والمزج بين حالات التديّن ومختلف

تمظهراتها وأشكال العصاب نجده ليس فقط مع «فرويد» بل كذلك مع غيره، يقول سيد حسين الأطاسي : «ويجب ألا نخلط ظواهر النشوة كما وصفها المتصوفة بالعصاب الديني الذي يتحدث عنه بوازن Boisen لأنها لا تشتمل على أية خلفية هلع أو خوف بل يصاحبها شعور بالسعادة والانسجام تعقبه رغبة شديدة في معاودة التجربة، لا خوف مرضي من تكرارها. . .» (19). فحالات الانقباض والانشراح والانحصار والانفتاح تختلف جذريا من حيث مولداتها الشعورية وآثارها العملية. (20)

فما نعنيه من حالات التديّن والايمان الصحّية والمرضية لا يعني أن كل من يعلن إيمانه بطريقة هادئة وبسيطة يعبر عن حالة إيمانية صحية ولا يعني أن كل من لا يعلن إيمانه ملحدا ومعبرا عن حالة مرضية وغير صحية فالايمان في تقديرنا تمظهراته على مستوى الفعل وعلى مستوى الكلام متنوعة فقد يكون الانسان مؤمنا بالقول وكافرا بالفعل وقد يكون عكس ذلك مؤمنا بالفعل وملحدا بالقول إذ متابعة من هو مؤمن ومعرفة إيمانه تبدوان أمرا صعبا فليس هناك نموذج أصلي يقاس عليه المؤمن أو المنافق، يبدو أن المحددات اللاهوتية والضوابط الفقهية والتشريعية المعرفة لذلك لم تول شأنا للبعد النفسي للإيمان أو نقيضه ومن هنا كان تعريف حالات الايمان أو الردة أو الهرطقة أو الكفر منقوصا. فحالة الايمان أو اللاّ إيمان حالة استبطانية يتمازج فيها القول بالفعل بالشعور حتى ليصعب التحديد وربما يتعذر كليا، وفي هذا السياق يقول «أريك فروم» : "ومن اليسير أن نرى أن كثيرين ممن يعلنون إيمانهم باللّه هم في موقفهم الانساني عبدة أصنام أو أناس بلا إيمان في حين أن بعض الملحدين المتحمسين ممن يكرّسون حياتهم لاصلاح حال البشرية ولأعمال الإخاء والحب يتخذون موقفا دينيا عميقا يتسم بالايمان" (21) وطبقا لما بيّناه سابقا فليس هناك أي فرد يستطيع أن يدعي أن إيمانه يؤهله لنقد الآخرين أو إدانتهم، أو الحكم لهم أو عليهم بالصواب أو الخطأ. وأمام استعصاء تحديد الصائب، فإننا نرى امكانية تحديد الايمان الصحي والمرضي ذلك أن المشاعر الدينية تأخذ بعدا مظهريا في السلوك اليومي وفي الفعل الحياتي سلبا أم إيجابا وعند هذه النقطة يمكن رصد الصحّي والمرضي.

الدّين والجنس

في محاولات فرويد لتبيّن التشكّلات الأولى للدين يربط هذا الأمر بالصراع الأوديبي حيث الأب/ الأله ليس سوى تمثلن لاحق أتى في مرحلة متأخرة حيث يصطبغ الدّين ببعده الجنسي الذي يرافقه في تمظهراته اللاحقة لـذة الايمان/ لذة الجنس أو بتعبير آخر حلاوة الايمان/ حلاوة الجنس. وهذا الانتهاك للقداسة الدينية والارتماء في حضن التأويل الجنسي والتفسير الالتذاذي يجد دفعا وتشجيعا لدى فرويد من تراث الانبياء التوراتيين حيث نجد تحطيم التابو الجنسي في عمليات شغوفة وحامية مع رموز النبوة الملكية مثل داود وسليمان (22).

إن اعتبار الدين مع فرويد ينبع من بؤرة الجنس ليس سوى محاولة رمزية منه لتحطيم اللاء للجنس المرفوعة فوق ألواح الوصايا العشر (23) التي كبل بهما موسى الذات اليهودية (24). فكما هو معلوم أن المسألة الجنسية في اشباعاتها محصورة بقواعد تشريعية صارمة في التشريع اليهودي حيث نجد حصرا منيعا لها في الفقهيات اليهودية وهي تتساوى مع وصية الحث على التوحيد الالاهي. ومن هنا باعتبار التحليل النفسي محاولة لحل ما استعقد وما استشكل من عقد الذات البشرية فكان عملية تحرير وتسريح وحلّ للذات من أثقالها المضنية. ولكن لقائل أن يقول أن التحرر الجنسي الذي يساوي تحرر الذات من كوابيسها الداخلية بحسب المنظور الفرويدي أو ليس مدعاة لفوضى واغتراب جنسي وتناقض مع المحاربة الفرويدية لكافة أشكال اغتراب الذات ذلك أن الدعوى الفرويدية بشأن الكتاب المقدس والنصوص التلمودية وتحميلها مسؤولية الانحصار الجنسي أو ليس ينطوي على مغالطة كبيرة من فرويد ذلك أن التصوير الحاطّ من الغرائز أي من قيمتها وايجابيتها فيما نجده مع فرويد في قراءته للتاريخ اليهودي يبدو غير صائب، ذلك أن الغرائز قد أعلي من قيمتها باعتبارها ذات دلالة اعجازية للخالق. فما ركزت عليه التعاليم التشريعية اليهودية هو تقنين الغرائز لا نفي الغرائز. إن الاتهام للجنسانية اليهودية يبدو غير صائب وإنما الأولى كان الانتقاد لعمليات التقنين لهذه الغريزة إن تبيّن فيها اعوجاج باعتبار الفقهي جامدا والاجتماعي متطورا. (25)

في الأمومة والأبوة وعلاقتهما باللّه

يبدو دور الأب في نشأة الدّين مع فرويد أساسيا ومركزيا فهو التجلي اللاحق للإلاه، فقد أكد فرويد في عديد المرّات على ترسخ هذه الصورة في الذهنية الجماعية للبشرية حيث تتخذ لبوسا متجدّدا بحسب التصورات التي تلحق بالعقلية الانسانية (26) وهذه المركزية الأبوية -برغم أن فرويد وجد

أبعـادها الأسطورية لدى سلّين التي تخلى عنهـا (27)- تبدو متأتية لديه من نشوتـه في وسط تراث حضـاري وديني أبوي ومن هنالك كان المعاش لديه قاعدة حياتية أزلية (28). ففي مقابل الميثولوجيا العبرية يعرض فرويد نوعا من الميثولوجيا المضادة تستجيب لقناعاته اللا إيمانية (29). وإن كانت لا تتماشى مع بعض نتائج الأبحاث الإناسية فيما وصلت إليه من تقريرات مثل مـا يتجلى مع الدور المعطى والمكلّف به الخال عوض الأب (30).

لقد كان للفضاء الحضاري الذي نشأ فيه فرويد أبلغ الأثر في تشكل الرؤية الأبوية لديه فالتقليد المسيحي ليس مستهجنا لديه ربط الفكرة الأبوية بالفكرة الالاهية إذ نجد التركيز على هذه الفكرة في صلب الاعتقاد المسيحي باعتبار مثلث الايمان يقوم على التثليث الأقنومي الأب والابن والروح القدس.

ومهما صاغ اللاهوت المسيحي من تفسيرات بغية ابعاد الصبغة التجسيدية البشرية عن هذه المفاهيم فإن التأويل آيل للفهم البسيط باعتبار أقنوم الأب يمثل البعل/ الوالد. وباعتبار فرويد نشأ وسط الحضارة المسيحية اليهودية وتشرب من هذا التراث فإن تحليله النفسي لم يشذ عن الرّوح المسيحية العامة وتأثيراتها (31). إن تطعيم هذه الصورة الأبوية للإله بمستندات أسطورية، أسطورة أوديب، بغية البحث عن الحقيقة في الأول والبدئي لهو بحث عن شرعية ومصداقية زائفة.

ففي هذا البحث حول فرويد الذي ينفتح بنا باتجاه بوابة حقل شاسع وهو حقل علم النفس الديني نجد أنفسنا عند بعض النتائج وهي أن قلق الوجود وحتمية الموت والمخاوف الأخروية كلها دوافع للانسان لنسج رؤية للكون تنبع من حاجة نفسية أكيدة تفرضها غربة الفرد في الكون. ذلك أن الشعور الديني الفردي ليس في استقلالية تامة عن الشعور الجمعي فهناك تأثير وتأثير جدلي بين الطرفين، الأنا والجمع، إذ العاطفة الدينية تعرف ذبولا والتهابا بحسب ما تجده من تجاوب أوارتكاس مع الفضاء الخارجي، فالنمو (وكذلك الذبول) يعرف تطوراته بحسب سياقين ذاتي يمتد من مرحلة التشكل الأولي أثناء الطفولة فالمراهقة فالرشد. وجماعي حيث تعرف الذات اندماجا في الذات الجماعية سواء في الفضاء الأسري أو المجتمعي. فتعرف خفوتا للوازع الديني أو تطورا له بحسب ما تمثله من تماه مع الذات الجماعية المدفوعة باتجاه مسيرة وهمية نحو ارساء تكامل وتشابك بين ذات الفرد والذات الجماعية والذات الالاهية. أو بحسب مسيرة وهمية أخرى مغايرة ورافضة للتدين يكون ثالوثها الفرد والجماعة واللا إيمان.

النتيجة الثانية التي نخلص إليها وهي أن المعاناة النفسية الضارية تولد انقراضا للّه من ذهن الانسان، بحسب تعبير «هايدجر» القلق الرهيب يجعلنا في مواجهة العدم، حيث تزحف الذات على الذات العليا الكامنة في وعي الفرد فتذريها فلا تترك لها من باقية. أو ليس الايمان أو الإلحاد شعورا نفسيّا أكثر منه قناعة عقلية، أو بنى فكرية حيث دورها تابعي لا تأسيسي (32).

أمر آخر نقدر أن الفرويدية لم تنتبه له وهو أن الدين ليس إلاها ورسولا ومجموعة طقوس وشعائر فحسب وإنّما الدّين في بعض الأحيان إن لم يكن في أغلب مراحله المتطورة، قد تجاوز هذه المحاور التقليدية ليصبح سلوكا ونمط حياة يسيطر عليها البعد الديني غير الحاضر في أقانيم عقائدية مضبوطة ولكنها سلوكات متجذرة في الذات فالشخص العادي قد لا نلحظ التزاما أو اعتقادا لديه بمنظومة دينية محددة ولكن نفسيته تكون مفعمة بالبعد الروحي.

الهوامش :

1 - Voir Ernest Jones. Psychanalyse Folklore Religion, Payot, Paris, 1973, p. 170.

2 - انظر في ذلك الكتاب القيّم لـ : Michel Meslin : Pour une science des Religions, Seuil, France

(3) من أمثلة تلك الأدبيات : التراث اليهودي الصهيوني والفكر الفرويدي، صبري جرجس، الفصل المعنون : في الصهيونية والامبريالية والفرويدية. ص : 345 وما يليها. الطبعة الأولى، عالم الكتب، القاهرة، 1970.

(*) نسبة إلى حركة صوفية تغوص في النص التوراتي مستعملة اليات المجاز والعرفان والتأويل.

(**) اعتقاد يذهب إلى الايمان بحلول المخلّص -Messie-، يملأ الأرض عدلا ونورا بعدما ملئت ظلما وجورا ويرسي مملكة الربّ.

(4) كقول يهوه لهم : «وأنتم تكونون لي مملكة أحبار وشعبا مقدسا» (خروج 19 : 5-6) «فوق الأمم للتسبيح والذكر والمجد» (تثنية 26:9)

(5) تحاول تفرعات علم الأديان في المجال النفسي أو الاجتماعي أو الاناسي تغييب اصدار الحكم في الجانب الروحي والاقتصار على تقييم ووصف المقدّس -المعاش- Le sacré-vécu - ولعلّه مراوغة وتهرّب فاضح، في الجانب النفسي نجد هذا الموقف مع : F. Dolto/G. Séverin : La foi au risque de la psychanalyse. Seuil, France 1981, p. 9

(*) الحادثة المتعلقة بوالده التي يرويها جونس في مذكراته تلخص مظاهر الاذلال والدونية التي عرفها عديد اليهود، حيث ينتهر لأجل فسح الطريق لسيّده المسيحي الذي يتلف قلنسوته من فوق رأسه امتهانا له. ولا يجد من رد فعل سوى التقاطها والانسحاب.

6 - انظر سفر أيّوب (العهد القديم)، الكتاب المقدس نشر جمعيات الكتاب المقدس المتحدة، 1966.

7 - Lettre à Romain Rolland, 4 Mars 1923

8 - انظر في ذلك صبري جرجس : التراث اليهودي الصهيوني والفكر الفرويدي ص : 341.

9 - Kin JEAN-Bernard Paturet : Introduction philosophique à l'œuvre de Freud. Editions Erès, Toulouse, 1990, pp. 12-13.

10 - Ibid. p. 13

11 - Mythes et Croyances du Monde Entier, Tome V, Lidis Brepols, Paris. p. 455.

12 - Ibid p. 22

13 - Marthe Robert. La révolution psychanalytique, Payot, France 1964/1989; p. 319

14 - راجع كتابيه : Totem et Tabou, tr. de l'Allemand par S. Jankelivitch, Payot , Paris.

Moïse et le Monotheïsme, tr. de l'Allemand par Anne Bernan, Gallimard, Paris, 1948.

15 - Albert Memmi : La double leçon de Freud, Payot, Paris, 1964, p. 253.

16 - S. Freud : L'avenir d'une illusion, tr. de de l'Allemand par Marie Bonaparte, PUF, France, 1971, pp. 22-23.

(*) إن باعتقادنا أن الدين الأصيل يساوي التحرّر والتحرير، ولكن في أغلب الأديان مع اليهودية أو البوذية أو المسيحية أو الاسلام أو غيرها بفعل التاريخ فأنها تتحول من أداة تحرير إلى أداة استعباد ولعله القدر الأسود الذي رافق أغلب الأديان إن لم يكن كلها، فتحولت إلى حركات قهر للانسان بعد أن كانت مع رموزها حركات تحرير وعتق.

17 - S. Freud. L'avenir d'une illusion, PUF, France, 1971 pp. 61-83-90.

18 - أريك فروم : الدين والتحليل النفسي، ترجمة فؤاد كامل، مكتبة غريب القاهرة (بدون تاريخ الطبع) ص : 18.

19 - سيد حسين الأطاسي في مقال بعنوان (صعوبات تحديد الدّين)، ضمن كتاب (أبعاد الدين الاجتماعية)، تعريب صالح البكاري، الدار العربية للكتاب. 1985، ص37.

20 - يعاني علم النفس كما يقول سيد حسين الأطاسي من الامبريالية المفهومية وهو تطبيق مفهوم صالح لظاهرة خاصة على ظاهرة أخرى تبدو مماثلة لها دون اعتبار ما يميّزهما من فوارق دقيقة. نقدّر أن فرويد لم يسلم من هذا الخلط في تعامله مع معطيات الحقل الديني والحقل النفسي.
راجع أبعاد الدين الاجتماعية ص 30.

21 - أريك فروم : الدّين والتحليل النفسي ص 80.

22 - راجع صموئيل II 11 : 1 - 5 وسفر الملوك I 11 : 1 - 13.

23 - سفر الخروج 20 : 14- التثنية 5 : 18.

24 - أوليس انفجار غضب موسى العائد من مقابلة ربه وتحطيمه الألواح على إثر رؤيته أتباعه يطوفون حول العجل يعبّر عن وعي عميق منه بما تمثله ديانة الثور من فوضى جنسية وفحش جماعي وتحطيم لكل السياجات التي أرستها الموسوية حول الجنس أنظر في ذلك :
Jean Joseph Goux : Les Iconoclastes, Editions du Seuil, Paris, 1978, pp. 14-15.

25 - Voir Claude Tresmontant: Les problèmes de l'atheïsme, Seuil, France, 1972, p. 332.

26 - S. Freud : Malaise dans la civilisation. PUF, France, 1971 p. 17.

27 - Voir Paul Ricœur : De l'interprétation (essai sur Freud), Seuil, Paris, 1965. p. 240

28 - يقول روبنشتاين : "يحدث أحيانا أن تؤدي ميثولوجيا متوارثة من الماضي إلى أن تلعب دورا هاما في بناء نظرية «علمية» ولكن ذلك الدور التشكيلي لأسطورة في بناء علم لم يكن على درجة من الوضوح كما كان في علم النفس المتعلق بالأديان، فالصورة اللاهوتية القديمة ليهودي مطيع ومرهب من طرف مشرّع سلطوي قابع وراء الصورة النفسية لإله معتبر بمثابة أب عات (انعكاس للأنا الأعلى) هذا المفهوم النابع من اليهودية قد شكل عنصرا هاما وحيا للاهوت المسيحي» راجع كتابه :
R..L. Rubenstein : l'Imagination Religieuse. Gallimard France 1971, P 86.

29 - Mythes et Croyances du Monde Entier, Tome V p 457

30 - ذلك ما بينته أبحاث ج. روهيم (G. Roheim) فيما يخص ذلك راجع :
Michel Meslin : Pour une Science des religions. p. 125.

31 - Jean Joseph Goux : Les iconoclastes, Seuil, Paris, 1978, pp. 24-25.

32 - انظر سيرل بيرت : علم النّفس الدّيني. ترجمة سمير عبده منشورات دار الأفاق الجديدة بيروت، الطبعة الأولى 1985، ص15 - 16

كل كتابة هي حوار مع الآخر

أجرت الحوار حياة الرايس

لقد عاشت الأديبة الفلسطينية «ليانة بدر» سنين طويلة بين مخيمات اللاجئين الفلسطينيين وخاصة مخيمي صبرا وشاتيلا، كما عاشت تجربة نضالية بين صفوف المقاومة، مما زادها وعيا وعمّق تجربة الكتابة عندها. هذا فضلا عن اقامتها زهاء العشر سنوات بيننا في تونس كانت زاخرة بالعطاء والمشاركة الثقافية.

نشرت الأعمال التالية :

- بوصلة من أجل عباد الشمس 3 طبعات ترجمت إلى الانجليزية
- أنا أريد النهار (مجموعة قصصية)
- شرفة على الفاكهاني (رواية)
- قصة : "أرض من حجر وزعتر"
- القفص الذهبي (رواية)

لها أيضا مجموعة قصص أطفال :

- رحلة في الألوان
- طيّار يونس
- القطة الصغيرة
- فراس يصنع بحرا
- في المدرسة

قل مغادرتها تونس للاقامة على الأرض الفلسطينية المحررة كان لنا معها هذا الحوار الذي ننشره بمناسبة وصول نص شعري جديد بعثته لمجلة الحياة الثقافية وتقرأونه في خاتمة هذا الحوار الذي مازال يحتفظ بقيمته رغم مرور فترة على تسجيله.

يدور فعل الكتابة في قصصك حول نقطة محورية هي فلسطين. ما هو موقع القصة في تحرير الشعوب ؟

- تشكل فلسطين النقطة المحورية في كتاباتي، ليس لانها قضية عامة أو محورية في عالمنا العربي المعاصر، لكن لان فلسطين هي ظروف حياتي كان البيت الذي ولدت فيه يطل على القدس السليبة، وكانت ذكريات طفولتي مقسومة بين الفرح، ومرارة الاسلاك الشائكة، التي تحجز بقية المدينة عن خطوة قدمي. كل مساء، كنت أحاول القفز بعين الخيال إلى هناك وأنا على الارجوحة المندفعة بي إلى الأعلى بأقصى طاقتي. أذكر أنني تعرفت على الموت لاول مرة حين قتل أحد افراد الحرس الوطني المجاورين لنا أثناء محاولته التسلل والعودة إلى الجزء الاخر من المدينة. أما مراتع صباي فقد كانت بين أزقة القدس القديمة ودروبها وحاراتها المتشعبة.

كان "درب الآلام" الذي مشى عليه المسيح قبل صلبه هو طريقي اليومي إلى منزل أهلي في القدس العتيقة. لذا بنيت صلات شخصية ويومية أثناء سيري هناك كل يوم مع أمومة مريم العذراء، وحزم عمر بن الخطاب الذي بنى مسجده قرب القيامة محافظا على التسامح الديني العظيم. كل الخطوات التي مرت على القدس ساهمت في بناء جزء من نفسي، وتداخلت فيّ وجوديا سواء عبر الصلة المباشرة الملموسة، أم التواصل مع الحضارة العربية العريقة في ابهى صورها مجسدة في المسجد الاقصى والزوايا والتكايا والدروب، والاروقة، والمدارس، والاقواس وسبل الماء، والمقرنصات، والاسوار، والادراج العتيقة التي تعج بها المدينة، لقد درست في "دار الطفل" التي اسستها السيدة هند الحسيني لرعاية ابناء شهداء مذبحة "دير ياسين" وهناك اتيح لي أن ألمس عن قرب حكايات المرارة والحرمان التي عاشتها قطاعات رزئت بالنكبة من شعبي.

كما كان لأرتباط أمي وأبي الدائمين بهذه القضية ابلغ الاثر في تنمية قدرتي على استيعاب قضية حياتنا الاساسية المتمثلة في احتلال وطننا. فقد كان ابي طيبا وطنيا بذل جل طاقاته لخدمة اللاجئين والنضال السياسي التقدمي. وكانت أمي عاملة في السلك التدريسي لابناء المخيمات. فتحت عيني على صورة والدي وعلى غيابه في السجن ثمنا لارتباطه بالقضية الوطنية، وعلى أمي وهي تعمل مع نساء المعتقلين السياسيين لادخال قطعة ثياب أو طعام إلى السجن وفيما بعد ظللت اتنقل من منفى إلى منفى ثمنا لموقف الاهل السياسي والوطني.

والغريب، أنني فيما بعد صرت اتنقل شخصيا من منفى إلى منفى بسبب قضيتي الوطنية الفلسطينية، افليس من الغريب أن لا اكون قد تشبعت بهذه القضية، وتشربتها في جميع خلاياي، كي اكتبها وكي افتش فيها عن نفسي وعن شعبي في سعيه الدائم إلى الحرية ؟؟..



هل حدث ان شاهدت حروفك مرسومة على وجوه من حولك ومحيطك... بعبارة أخرى هل شاهدت الحرف عندما يخرج من الورق ليحفر فكر وجسد قارئك ؟

هذا سؤال غريب يا عزيزتي في عالمنا العربي الطويل العريض، الممتد من المحيط إلى الخليج. فلو سألت الناس جميعا عن "مادونا" أو "مايكل جاكسون" لاعربوا عن نجاح اعلامنا واجهزتنا الثقافية والصحافية في الاحتفاء بكل شاردة وواردة عنهما، أو مما يعود إلى فنون الاستلاب الثقافي الاستعماري الرائج لدينا.

تسألينني عن حروفي ؟ طيلة هذه السنوات التي كتبت فيها لم أجد احتفاء حقيقيا بها إلا في مناسبات قليلة (معظمها ملتقيات ادبية)، الكاتب يصنع حروفه كي يعيشها مع من حوله كل يوم، يتقاسمها معهم مثل كسرة الخبز والماء والعاطفة، لكن محيطنا الثقافي العربي يتعامل مع الكتابة كترف زائد، أي لزوم ما لا يلزم، فما بالك اذا كانت الكاتبة امرأة ؟ انها وفي احسن الحالات، ومهما اثبتت من جدية ومواظبة ودأب، لن تحصل على عشر الاهتمام الذي يناله مدّعي الثقافة وممتهني الكذب الادبي. اذا كان للكاتبة كبرياؤها وحريتها الداخلية وترفعت عن "الشلل الادبية" فان حروفها لن تصل.

يغمرني احباط كبير بين فترة وفترة، وأنا أرى متسلقي التهريج الادبي يقفزون على صفحات الجرائد والمجلات

والدوريات الادبية والكتب والضجيج الفارغ والمصالح المادية، لكنني اعاود الرجوع إلى طاولة الكتابة وفي رأسي الاف النساء اللواتي يعملن ويبذلن ويقدمن الرعاية والحنان والعطاء، تلك القيم النسائية التي اتاحت للجنس البشري الامتداد والتجدد. اعود إلى امومة الكلمات، واستمر في اعطاء الحياة للحروف التي تنزع الصدأ، وترمم العالم، وتتذكر الوطن وتكافح السلبيات، اكتب لانني أجد نفسي في الكتابة، واعبّر عن نساء الذاكرة الفلسطينية، وعن الام الحروب والمنافي والشتات والاحتلال في الصفحات ذاتها اجد انعكاس الحرف. ليس في الواقع اليومي الذي لم يكرس ظاهرة "المرأة - الكاتبة" أو الواقع الثقافي العربي الذي لا يعير كثير اهتمام لنقد وتداول اعمال الكاتبات ان لم يرتبطن بصدى اعلامي ما، ينطبق هذا على جميع الكاتبات العربيات، اذ ان القراء يتصلون بكل الاسماء النسائية المدعية للثقافة او الفن الساقط والنظرة الانثوية المأفونة الخارجة من اوكار التجارة والتهريج، ولا يعلمون شيئا عن المبدعات العربيات ونتاجاتهن، اننا لم نصل إلى هذا بفعل التخلف الاجتماعي وحده، بل بفعل نوع من الثقافة اعاد تسليع كل الاشياء، واستهلاكها، وبيعها للسوق في مرحلة الانحطاط السائدة.

تتناول جلّ قصصك المرأة الفلسطينية المناضلة في صفوف الثورة.. ولكن ماذا عن الجانب الاخر لحياة المراة المستعبدة المغتربة داخل مؤسسة العائلة التقليدية ؟ هل تعتقدين ان مجرد انخراط المرأة في العمل الثوري السياسي وانضمامها إلى العمل التنظيمي سوف يعتقها من عبوديتها ؟؟..

- لا يستطيع أي كاتب الاحاطة بهموم المرأة في معناها الشامل فاذا استثنينا الناحية الفلسفية الوجودية، نجد ان هناك مشكلة كبيرة يعاني منها الأدب الفلسطيني. وهي عدم توافر نتاجات متواصلة تربط ما بين المراحل الفلسطينية وتأثيراتها على اناس الوطن. السبب الرئيسي يعود إلى عجز المبدعين عن الاستقرار. الكاتب بحاجة إلى مجتمع يرصده في أدق جزئياته، والى اوقات يومية محددة للابداع والعمل. وهو بحاجة أيضا إلى طقوسه التي تحدد "عاداته الكتابية" المشكلة ان الكاتب الفلسطيني الذي يعيش الشتات لا يتمكن من معايشة ورصد أي مجتمع فلسطيني لفترة كافية تتيح له مواصلة العطاء والتقدم في مجاله، انه باستمرار كاتب "ميداني" وهذا يعني قلة التراكم في مجال الرواية. أما في الوطن المحتل، فان المصاعب الكبيرة والقمع والاعتقالات تؤدي الوظيفة نفسها التي يقوم بها النفي والشتات في الخارج. لذا، لا اعتقد ان أي كاتب يتمتع بالجرأة الكافية للفخر بأنه قد أدى ما عليه، أو ما يتطلبه من نفسه تجاه مواضيعه الكتابية.

أما بالنسبة لموضوع المرأة، وهو ما اعمل عليه. فانني استطيع القول في نطاق ما ذكر، انني ركزت على الفترة الاولى لنشوء المقاومة الفلسطينية في رواية "بوصلة من أجل عباد الشمس"، وحاولت متابعة سؤال الهوية والذات الذي طرح عليها في تلك البدايات الرومانسية في "شرفة على الفاكهاني" ذهبت إلى النساء اللواتي يعشن الحصارات والحروب المتواصلة في المخيمات كي ابحث عن دلالة التحدي وامكانية التحقق الانساني في ظروف وحشية. ومن قلب عالم المرأة الشعبية استطعت أن أرى الدلالات الجديدة التي يصنعها الصراع في نساء تعودن على الشدة وتماهين معها إلى درجة نادرة. ففي وهج الحرائق وداخل الاخطار العديدة انصهرت نساء كثيرات، والتمع جوهر معدنهن الداخلي. لكنني ايضا عبرت عن خيبة المرأة تجاه النظريات التقدمية التي طرحتها القوى الطليعية فيما يتعلق بانهاض وضعها، وتكريس حقوقها النضالية، لقد تم تكريس وضع المرأة الدوني من قبل من بادروا في بداية طرحهم إلى الحماس لتغيير وضعها كشرط للتقدم الوطني الاجتماعي في مجموعة "أنا اريد النهار" وفي القصة التي تحمل الاسم ذاته، تكتفي المرأة باستذكار ماضيها الثوري في مخيم طلابي، وتغرق في ذكرياتها كي تفسح من ثم للكلمات ان تراودها بحثا عن جوهر المعنى، فيما لا ينظر الرجل إلى هذه المعاني لانه منشغل بالثورة التي اتخذت لديه دلالات عملية مباشرة. أما في بقية قصص المجموعة فإن وجوه المرأة المتعددة تبحث عن نفس وعن ضوء ومسيرة وايمان إلا أنني لاحظت أن القدرة على تملي واقع المرأة الفلسطينية ازداد تطورا وتبلورا بتقدم الفترة: الزمنية في النصوص التي أعمل عليها، وربما كان هذا لأن مرور الزمن يعطي امكانية انضج لاختمار وتقييم التجارب. ولأن المرأة لدينا تدرك أن مسيرة تحررها الإنساني تتداخل مع

مسيرة شعب كامل في بحثه عن حريته. والشعب الذي يعشق الحرية لا يجدر به أن يقبل المرأة مستعبدة. لذا وجدت أن مفهوم حرية المرأة يندرج مع مفهوم تحررها الوطني، بل إن ظروف المقاومة والثورة لدينا تجعل من اكتساب حقوقها الانسانية أمرا أشد فعالية وتأثيرا. لهذا فإنني أرى أيضا أن للرجل المصلحة نفسها في عملية التحقق الانساني والوطني والاجتماعي للمرأة، إلا أن للعملية خصوصية تحتم وضعها على سلم أولويات المنظمات النسائية كي لا تضيع تحت شروط فضفاضة عامة على طريقة الكليشية المعروف أن مجرد النضال سويا (الرجل والمرأة) يوصلها إلى أخذ حقوقها، لا، ان لم ترتبط المسألة بوعي للذات والهوية ولأولويات النضال النسوي الجماعي، فسوف نعود إلى نقطة الصفر في كل مرة دون أي اعتبار لتراكم النضالات والتضحيات النسوية، وذلك ما تجلى في المشاركة الفعالة للمرأة في الانتفاضة الوطنية العظيمة في الأرض المحتلة.

هنالك علاقة جدلية بين شخصياتك والحدث الخارجي الذي يمدك بمادة خصبة للكتابة، هلا تتداخل تجربك الذاتية بتجاربهم (بما أن جل بطلاتك نساء) ويتداخل دورك ككاتبة بدروهن ؟

إننا أبناء عصرنا جميعا ولا يمكنني التهويم في فضاءات ضبابية عامة. الحدث الواقعي الخارجي بالإضافة إلى عنصر الشخصية الانسانية هو ما يشكل أية قصة أو رواية في العالم، لا يمكن لأية شخصية انسانية التطور بمعزل عن الحدث الخارجي الحاصل، واعتقد أن الوعي وادراك الهوية سمة حادة في الشعب الفلسطيني الذي يعيش الاحتلال أو المنفى وأنك واجدة سفرا لتقلبات الزمن وتموجات المكان وأنواء الفراق وأشكال التضحية وتلك الروح التضامنية الجماعية التي يتميز بها شعبنا، لقد عرفت أجمل القصص من اناس عاديين تراهم في الشارع فلا يلفتون النظر أو الاهتمام. وتعودت أن افتش عن النسغ المعبر عن روح الناس بعيدا عن المظاهر البراقة والشعارات الكبيرة والادعاءات الفكرية. لأن اخلاص المرء لما يود انجازه تحدده طريقة التعامل مع واقعه وليس مجرد اللجوء إلى تغطيات وشعارات مزايدة.

لقد ابتدأت الدخول إلى الجو الأدبي عبر أساطير العجائز وحكاياتهن.. ثم وجدت أن الثقافة وحدها لا توفر الحس الدقيق بالواقع إن لم أرجع إلى تجليات الوجدان الشعبي تجاه الواقع. من هنا يمكنني القول، ان الارتباط جدلي في كتاباتي بين الحدث التاريخي وبين الشخصيات، خاصة للنساء اللواتي اهتم برصد أحوالهن داخل النص... لماذا؟ ليس لمجرد الحماس النظري، بل لأنني ترعرعت وسط أجيال من النساء اللواتي انخرطن في النضال الوطني كل على طريقته الخاصة فمن النساء الكبيرات السن، إلى الأمهات إلى النساء الشابات والفتيات، لا يمكنك أن تديري وجهك إلا وهن حولك في كل مراحل النضال ووسط المصاعب يدافعن عن هويتهن ووجود شعبهن بتلقائية وبساطة.

كيف لا يسترعي النظر وجودهن؟ ولم لا أكتب عنهن؟؟، أما حين تسألينني عن دوري بينهن، فانني اتجلى مثلهن عبر النصوص لاعبر من خلال العنصر الفردي عن الظاهرة العامة، لا يمكن للكاتب إلا أن يعبر عن ملامح اناسه وشخوصه وعن نفسه المتجانسة أو المتمردة على سلبيات أو ايجابيات الواقع. كل كتابة هي حوار مع الآخر، والكاتب يقوم بهذا الحوار عبر نفسه أو عبر شخوصه حسبما يقتضي الموضوع. وكلما ازداد المبدع عمقا وسعة اطلاع استطاع أن يجلب إلى الورق نماذج جديدة وثرية التنوع للتعبير عما يود أن يحمله النص...

انتفاضة أطفال الحجارة وما اجترحته من أساليب جديدة في نضال الشعوب هل تفاعلت معها الكتابة الفلسطينية بأساليب أدبية وتعبيرية جديدة ؟

بالنسبة لي اعتقد أن الانتفاضة ارجعتني إلى بداية الانتماء، إلى مسقط الرأس فلسطين، ففي الحين الذي تفتقت فيه جروح شعبنا خارج الوطن إثر حرب 82، كما نرى في مذابح المخيمات الفلسطينية منذ تل الزعتر وصولا إلى صبرا، شاتيلا وبرج البراجنة، هذه الأمكنة التي عرفتها جيدا خلال تواجدي في لبنان دمرت وأزيل بعضها عن الخارطة كما حدث

مع مخيمات تل الزعتر، ضبية، وجسر الباشا -لقد تحول كفاحنا خارج الوطن إلى تصفيات يومية وابادة مستمرة، ومن قبل الجميع.

هذا الواقع الكابوسي، اتخذ منحى كافكاويا في كتاباتي، بحيث صارت تسطيرا للبؤس والتعاسة، ومرجعا للذل الذي تفرضه الانظمة على الفلسطينيين في تحركاتهم وحرياتهم، اذكر أن الكتابة تحولت إلى مرارة في الحلق ووجع في القلب، ففي المرحلة التي سبقت الانتفاضة، تعرضت إلى أسئلة كثيرة من الشك بالذات والمجموعة. أهذه هي حصيلة نضال عشرين عاما؟؟ أن نظل نقع في افخاخ مستمرة من أشكال الاستبداد؟ كيف يمكن أن نحكي هذه التراجيديا وكلها ألم؟ سيما أن تفاعلاتها على المدى القريب كانت تشير إلى نوع من الجمود والانسداد، اذن؟ كيف سنقبل الهزيمة رغما عنا، مع اننا جيل غير مهزوم... الذي يصارع لا يهزم حتى وان لم ينتصر في التو. الانتفاضة، كانت جواب الأمل في سجن المنفى، فعلى أرض المنافي الهلامية الرجراجة، وحيث قدمت تضحيات جمة لم يستو المشروع الوطني في غياب الأرض والشعب، وظل تحققه مرتهنا بشروطه الموضوعية الحصارية. الانتفاضة اعادت التوازن المفتقد إلى شقي المعادلة. وكونها انبثقت على أرض الوطن كنتيجة لتراكمات وتضحيات حركة المقاومة الوطنية الفلسطينية عشرين عاما اتاحت الفرصة كي تنتشر العملية الثورية إلى الشارع وكي تصل إلى جميع الفئات دون أن تقتصر على نخبة نضالية معينة.

هكذا نجد أن مشاركة المواطنين من كافة الفئات العمرية والاجتماعية قد دفعت بأشكال التعبير إلى نهاياتها استعمل الناس كافة الخامات من الألوان إلى الاقمشة إلى الأفكار والتحركات للتعبير عن انفسهم- صرنا نرى ابداعات جديدة لألوان العلم الفلسطيني أو أسلوب محاربة الاسرائيليين بالحجارة أو التظاهر أم بالقتال المباشر أو- حتى بالطائرات الورقية.. الخ، هذه الأشكال التعبيرية الابداعية الجديدة التي تنقل نبض الشارع فتحت المجال لعملية التعبير الديمقراطي عن الهموم الوطنية الاجتماعية لذا رأينا ازدهارا فذا في العمل النسوي داخل الوطن كل هذه التطورات بثت الروح في الجمود الذي كنا نعيشه سابقا. ودفعتني كما دفعت غيري إلى الدخول في معنى الانتفاضة، في السنة الأولى للانتفاضة عكفت على جمع قصص الأطفال مع جنود الاحتلال، واثمر هذا التراكم في مساعدتي على كتابة قصص للأطفال عن الانتفاضة عنوانها «طيارة يونس»، كما ساعدني هذا أيضا على البدء في مشروع كتب للأطفال تقوم به دائرة الثقافة كوني اخترت الاشراف على قسم ثقافة الاطفال فيها بعد الانتفاضة، لما صار يحمله معنى الطفولة من سخونة وعنف.

وبما أننا قطعنا الشوط إلى مرحلة الاستقلال والتحرر الوطني الان، فما اجدرنا بالعناية والانهماك في البحث عن المعاني الجديدة التي اهملناها سابقا. أما بالنسبة للانتفاضة والمرأة فما أحسب إلا أن نضالات نسائنا داخل الوطن بث شجاعة نقد وتقييم تجربة النساء الفلسطينيات في المنفى.

وهي تجارب عميقة ومهمة وان لم تقيّم بشكل جدي حتى الان هكذا نفخت فيّ روح الحماسة التي استولدتها الانتفاضة داخل نفوسنا كي أحمل المعنى إلى الكتابة فرجعت إلى مرحلة مقارعة النصوص والعمل ساعات طويلة بعد أن كانت خيبات المنافي قد هزمتني في الصميم. وكان نتيجة هذا أنني أنجزت رواية «عين المرآة» التي تتناول تجربة حصار تل الزعتر، أي المرحلة الأولى من تواجد الفلسطينيين في الحرب الأهلية اللبنانية وهي بانوراما شاملة لتجربة الصمود في مواجهة الحصار. عندما أصاب بالتعب في بعض الأحيان، وأفكر بالتقاعس أعود من فوري لأتذكر النضال اليومي الدؤوب على أرض الانتفاضة فأرجع إلى العمل دون هوادة. لقد اعادتنا الانتفاضة إلى الجذور، وساعدتنا على تخطي العجز من حولنا، كي نحلم من جديد باجتلاب معانيها المتمردة على واقع رسموه لنا رغما عنا، وكي نكسر بعصارة حليبها جمود الوضع العربي.

ما تصوراتك للأدب المستوحى من الانتفاضة كمرحلة تاريخية متميزة أو خاصة فهل تجدين فيه تميزا على مستوى الابداع؟»

ما زال الوقت مبكرا على انتظار أدب مستوحى من مرحلة تاريخية كثيفة على صعيد الرواية التي تحتاج الزمن للتكثف والانصهار، إلا أنني ما زلت اعتقد أن الشرط الرئيسي للأدب الجيد يكمن في طريقة انتاجه، أي الجودة والتأني، بغض

النظر عن الموضوع - لا تفيد الشعارية والاحتفالية هنا أن كانت مكتفية بنفسها بغض النظر عن جودة النصّ ومستواه الابداعي.

هل يمكن أن تعطينا فكرة عن روايتك الأخيرة «عين المرآة»؟ وما هي مشاريع ليانة بدر بعدها؟

رواية «عين المرآة» التي عملت على كتابتها فترة خمس سنوات تحكي عن نفسها لمن قرأها أما ما أعمل عليه حاليا فهو التحضير لرواية تستكمل الجزء الثاني من هذه الرواية، وتكون مستقلة عنها في الوقت ذاته. أي أن بعض شخوص «عين المرآة» يواصلون طريقهم بداخلها، وتطرأ شخصيات جديدة تستدعي المرحلة التاريخية اللاحقة التي أتناولها.

ومن ناحية أخرى أعمل على استكمال مجموعة قصص عن المنفى وخصوصية الوضع الفلسطيني وانعكاساتها على اناسه.

المشاريع؟؟؟ أنها تلاحقنا دائما. المهم، الدأب والقدرة على الانجاز في الظروف الصعبة التي نعايشها.

***

(في خاتمة هذا الحوار ننشر هذا النص الشعري الجديد
الذي خصت به الأديبة الفلسطينية ليانة بدر مجلة الحياة الثقافية)

رحلة في المتوسط

«كيف يمكنني القبض على الضوء الآفل»؟

ذاهبة إلى جنان الأجداد على الأرض
إلى كروم العنب
ودلال التين
حاملة وردات بنفسجيات على خضاب من حرير.
كيف أعبر الزجاج الملون فوق الباب «الفواح»؟
أأ طير فوق «جورة العناب»؟
ذاهبة إلى القدس
حيث لاخوتي اخوة
ولأولادي أبناء.
كيف للنظر أن يختلس النظر
إلى جدران بيت أمي على «كتف الواد»؟
تركت ورائي ذهب الضوء
بين حزمات أوراق الشجر
كركوان، والمسبح السحري في ضوء القمر.

أسترخي وسط الوقت الغائب
متذكرة أدراج «سيدي بو سعيد»
ورخامات «أنطونيوس»
كم سعدت بهبوب الزمن آنذاك.
لم ألمس عروق «الداد»
إنما خزف بنزرت
ومرجان السيدة الجميلة.
صاحب الأقفاص في الرفراف
يغزل الأندلس على باب الدكان
عيونه تخفي البحر
هواء ناضج كالقمح
رجل المقهى يحمل النارجيلة
ناسيا قرنفلة
وراء الاذن.

خلفت ورائي
بنت «وضحة» البيضاء
ونسيت خرزة النفس الزرقاء
على مخالب القط الكهل.
«سيدي مكي» أية جولات للوداع
أمام قبتك الجلية
على رأس الجبل؟
شكرا للمأوى الحنون
المطعم بالأصداف والخشب البري.
أين أجد نهج التميمة «من بعد
وكيف تجدني كف الفنيقيين
بعد أن جمدها الجدار؟
بحر منم لوز وبندق
فاكهة هو بحر «منزل تميم»
لماذا لا تحبين قرطاج؟
كم تغير هذا اليوم
عندما لم أكن أعرف أن
روحي كانت فسيفساء زرقاء
على بلاط قليبية.
إلا أن فعل الأرجوان يغسل
جنبات المتوسط بأمواج النخيل
وخيانة «أوتيكا» لم تنقذ المدينة
من فك الرومان.
لم تقنع عشتروت بخشب الأرز
لم تقبل الكنز والفرس
عبدت خاتم النار
حتى تحولت إلى جمرة «مينرفا».
وأريد أن أستيقظ
كي أفكر بالفجر النقي
وأريد
أن لا أحمل رأسي على كتفي
مثل برتقالة.
من تململ السلحفاة إلى طيران الفراشة
يتخلق حمام عمومي في نهج الصناع
لكي يصنع ألوان الزجاج.

أبتعد عن حلول الموج
في درب الرياح

أجد لمسات «الطفل» الذائب
مع رقائق الذهب المعجون
على خصلات الشعر.
على شط «ماريا» التقطت
تفاحة خلفتها الأميرة
آملة أن تشق غيمة
أو صاعقة تمازح الفضاء.
عواميد ملونة بالأحمر والأخضر
العجوز على شاطئ البحر
لا تترك الحمار والدجاجات
وحيدة.
وأنا أخشى أن يتحول قلبي
إلى كومة من ثياب
وحزمة فرش
تركض من مني لمنفى.
متى سأصحو من حمى الذهب
وهذيان العطور؟
متى أغسل رأسي
أشلل شعري بالبخور
أتحضر لمرأى بيتي
أحمل الأنسجة الثمينة
وأغطية البربر إلى غرفتي؟
قباقيب الفضة، وعطر الزعفران
متى أنفض عن حاجبي
ذرور الزهر ولون الكركديه؟
متى سأستيقظ من لهيب الليل
مسافرة إلى حقول عباد شمس؟
متى أغنم ورد العنبر؟
متى ينبني حلم يا أمي
حدائق تترى وراء حدائق،
أمواج وراء أمواج؟
تلا من حرائق الرمل وسط المياه؟

منصف الوهايبي

سيراميك

(إلى سعدي يوسف : ذكرى القاهرة – شتاء 96)

خزّاف أوّل

خَلَقَ العصفورَ من ذاكرة النّارِ
وأعطاهُ جناحين ليعلُو بهما
ولنا نحن بنو الطّين من الزّئبق شيء
غير أنّا كلّما رغنا عن الموت اكتشفنا
فضلةَ الصّلصال فينا!

* * *

ألهذا اعتقد الأسلافُ
أنّ الرّوح طيرٌ؟
وأقاموا في جناح الرّيح
بين الماء والبرق
وأذكوا جمرة الأرضِ الغريقه؟
ألهذا يجلس الموتُ إلى أجسادنا
يتهجّى لغة الخزّاف
في بدء الخليقه؟

جسد

لم يعد غير ذاكرة ليدي!
وأنا كنت أحلم أنّي
سأصنع يوما جناحين من طينه
وأطير
وكبرتُ
برأتُ من الكلمات طيورا
وريشا وأجنحةً،
لأدرك في آخر الأمر أنّي
كطير الأساطير
لم أحتفظ من سمائي
بغير جناحٍ كسير!

ظلّ

هو في بعده
مثلما هو في قربه
ليكن!
فأنا مثل ظلّي
تعلّمت كيف أجرّ ورائي
على أثري
فضلةً من ردائي
وأدخل في ما تشمّع من ثوبه!

تمثال

قال: لا شيء!
خريف واحد للجسد الضارع في وحشتهِ
أمطرتْ أمس كثيرا
وهو منها كحصاة النّهر، مبلولٌ،
ولكن وحده
لا ينفذ الماء إليه!

* * *

جسد أم حجر يعطو إلى الأفقِ
ويهمي ماؤه بين يديه؟

خزّاف يانيس ريتسوس

كان له سبع نساء من خزف
يجلس طول اللّيل إليهنّ،
يغنّي أو يشرب . . .
يضحك أو يبكي . . .
ونساء سبع ينظرن إليهِ
بعيون من طين!

* * *

أحيانا إذ تأخذه الحالُ
يدور كجرّة فخّار بين يديه . . . يدور إلى
أن تأخذه حال أخرى
وينام

* * *

عندئذ تتسلّل سبع نساء من خزف
واحدة تلو الأخرى
يمضين عرايا
عبر مصاطب من نور وظلام!

* * *

يقف الخزّاف إلى الشبّاك صباحا
صنما من أحجار ينظر
في السّابلة العَجلينْ
بعيون من طين!

يدان من الماء

ثمّ شهقة ضوء على ورق اللّيل!
ثمّ ضباب يداري الحديقة!
ثمّ يدان من الماء حولي (هل كان جسمك
يحمل صيف اللّيالي البعيدة؟)
ثمّ ملاك سيغلق باب الحديقة سيّدتي
فادخلي!

إنّ للطّين حكمته
(لنقل إنّ للطّين لعبته!)
وهو يدخلنا في قميص الظّلام المشمّع أو
دون ثوبك أنتِ الكتيم!

منازل سان جرمان *
(إلى بول كلي)

وأنا أدنو من منازل سان جرمان
أتذكّر (هكذا!) النّشيد السّابع عشر
في الأوديسا . . .
ولكنّي أقول: أيّ داع يا منصف الوهايبي
لتلبس قناع الغريب؟
والبيت الذي عرفته منذ عشرين عاما
هو غيره
لولا هذا الأزرق الدّاكن.. السّخام العالق
بجدار النّافذة..
هذه العشبة البيضاء التي تذكر لون الصّيف
في منازل سان جرمان
الأشياء.. الألوان الأخرى التي لا تسمّيها!
(بأي اسم كان علينا أن نناديك
أيّها البرتقالي
لولا شجرة البرتقال
أيّها البنفسجي
لولا زهرة البنفسج!؟)

* * *

وأنا أعود من منازل سان جرمان
بقناع الغريب
أتذكّر ثانية النّشيد السّابع عشر في الأوديسا . .
ثمّة كلب أطلّ من نافذة السيّدة التي كانت
تستقبلنا منذ عشرين عاما
ونظر إليّ بعيني أرجوس** الهشّتين!

شتاء 1996

* منازل سان جرمان (الزهراء): لوحة لبول كلي.

** أرجوس: في النشيد السابع عشر من الأوديسا يعود أوديسيوس إلى بيته بعد عشرين عاما متنكرا. ولكن كلبه الهرم أرجوس يتعرف عليه، ويسقط ميتا.

طارق الكاسح

قفـي نبـك



زائر يطرق الليل . .
سيّدتي
ما ترى يفعل الزائرون بليل
وإن فتح القلب بابه
ماذا ترى يحضر القلب
لا شاي فيه
ولا شمع كي يسهر النائمون . .
تعب الواقفون . .
وتدلّت من الروح أحزانها . .
وهواجسها . .
نقفل الوقت سيّدتي
أشتهي مرّة أن تعيدي إلى القلب
صورته
ثمّ نذهب من غير معنى
لقد كذب العاشقون . .
. . . .
كم يذكرني بائع الفول في حانة الأصدقاء
بعينيك
عيناك من تعب وجنون
وأنا . .
كلّ شيء يذكّرني بك

حتّى أنا . .
جثتي . . .
وثيابي
وهذا الغريب المسمّر ليلا ببابي
يخيّل لي أنّني من زمان
أفتّش عن شبه معنى
يدلّ عل حيرتي وعذابي
. . . . . .
تمّر الدقائق . .
لا حجم لي الآن إلاّي
أبحث عن أي حجم سواي
لأهرب منّي
وفي لحظة . .
هجرت وقتها من زمان
وجدت زماني
أريد مكانا لشنق المحبّين
قبل فوات الأوان . .
لماذا يدسّون أشعارهم ورسائلهم
في البساتين والبحر والأغنيات
تفطّنت لامرأة تتسلق قلبي
وتملأ عينيّ

فتّشت عامين في صمتها
عن رموز تدلّ عليّ
ولكنّني عدت من قلبها
خائفا وغريبا..
رأيت محبّا يهرّب قلب حبيبته
في حقيبته
ويغيّر طعم الحياة
لماذا يغيّر طعم الحياة؟

. . . .

هل ترين بحارا بقلبي؟
وهل تسمعين العواصف في عتمة الخوف
والأسئلة؟
وتحبّينني جيدا في شتاء كهذا!
لماذا..
تعودين طوعا إلى جزر مقفله؟
وتطلّين خائفة من شقوق بعينيك؟
كم مالح شاطىء الحزن هذا..
ونهداك..
والشفة المهمله!!
هل تحبّينني يا صديقة حزني؟
وتبكين حين أموت على جثّتي
دونما خجل؟
أيّ معنى لدمع على جسد
ليس في عمقه الحلم والحزن
والأسئلة!!

. . . .

هل أحبّك؟
كيف أحبّك؟
أين؟
متى؟

منذ عام سيأتي!!
وعام أتى..
أنظري كم تركت من العمر
لم ألتفت يا صديقة حزني
أخاف الشتاء
هل تركت ثلاثين عاما
وعاما
وهذا المساء

. . . .

ليس لي جسد كي نام
وروحك بارده
وأنا مثقل بالغرام
ويسقط منّي على شفتيك الكلام
خذي لحظة الدفء هذه
لا شيء في عمر نهديك
يشبهها..
ليس لي جسد مثل ريش النعام..
كي أحفف روحين من مطر
وغمام...

. . . .

شمس أفريل باردة..
والمساءات تقتلني
هل ترين بحارا بقلبي يجففها الحزن؟
هل تسمعين عواصف خائفة؟
جزر الحلم ضيّعتها بين جزر
ومد..
فقفي الآن نبك..
وحيدين
قد قتل الشرق نصف الجسد..



البشير المشرقي

تداعيات الخريف العائد..

الخريف الذي عاد . .
عاد بلا موعد . .
فبأيّ العطور
أرشّ طريقي . .
لكي أحتفي بالخريف؟
الخريف الذي عاد . .
عاد دون غناء . .
ودون حديث . .
ودون حفيف . .
الخريف الذي عاد . .
عاد بكل الغيوم . .
وكلّ الجراح . .
وكلّ النّزيف . .
الخريف الذي عاد . .
قد عاد فيه حنيني إليك . .
إلى ذكرياتي
التي ستنام
محاصرة . .
بالفراغ المخيف . .
وأنا واقف في
الثنيّة وحدي . .

أعدّ سنيني التي تتهاوى . .
على الشّرفات . .
وفوق الرّصيف! . .

* * *

رحل الصّيف . . أين عيونك
كي أتجلّى . .
وأشرب من خمرتي ما تبقّى . .
رحل الصّيف . .
أين عيونك . .
كي يصبح البوح أحلى . .
وكي يصبح الموت . .
حين يصادفك القلب
أغلى . . !

* * *

أرى الصّيف يوغل
في بعده . .
وأرى العاشقين

بأفراحهم عائدين . .
أرى غيمة فوقهم
بالمسرّة تهمي . .
ولكنّني حين
أمسي وحيدا . .
وأشتاق للقمر المتخلّي . .
أكون حزينا . .
كهذا المساء
الذي يتهجّى
كتاب الحنين! . .

* * *

القطار السّريع
الذي سيعود من الرحلة
العاشره . .
القطار السّريع الذي
سوف يعلن
غربة أيامنا
العابره . .
القطار السّريع

الذي سيصفرّ
في غابة القلب . .
سوف يسافر في عمق كلّ
جراحاتنا الفاغره . .
فلمن سأبوح بحزني . .
إذا ما ذوى الورد
والياسمين . .
بأفيائنا
ولمن سأقول
قبيل الرّحيل :
وداعا . . ؟ .

* * *

حين جاء الخريف
بكيت كثيرا
من القلب . .
كنت تذكّرت سوسنة
لا تحبّ الرّبيع . .
ولا تعشق الصّيف
إلا لماما . .
حين عاد الخريف . .
تذكّرت عينيك
في معبر العاشقين . .
تذكّرت أزمنة للتجلّي . .
وللإخضرار المبكّر . .
حين انجذبت إليك مساء . .
وكانت طريقي
مبلّلة بالشذّى . .
فلمن سأغنّي
إذن بعد هذا المساء . .
ولمن سوف
أهدي هديلي . . ؟ .

* * *

لم أكن أتصوّر أنّك
لا تحفلين بحزن الخريف . .
لم أكن أتصوّر أنّك
لا تحفلين
بموتي بهذا الزمان
السّخيف . .
لم أكن أتصوّر
أنّك لا تحفلين
بطقس مماتي . .
وطقس رحيلي . .
وأنا كالنّهار
الذي سوف يمضي . .
بدون غناء . . ودون حفيف . . !

* * *

لم أكن أتصوّر
أنّك بعد الفصول
التي سوف تمضي . .
وكل الفصول التي
سوف تأتي . .
ستلقين بي
لمنافي الحياة
البعيده . .
لم أكن أتصوّر . .
أنّك بعد الغرام
الذي كان . .
سوف تعودين
للفلوات البعيده . . !
فلمن سأبوح بعشقي . .
وأنت مدوّنة
للجراح العتيده ! .

* * *

هل أغنّي إذن
لعيونك . .
أم أستقيل
من العشق . .
عيناك نافورتان . .
وقلبي شراع
تهاوى . .
إذن سأغنّي . .
فهذا قرار
سيزيف الأخير . .
إذن سأغنّي . .
لتطلع من خلف
كلّ الغيوم شموس . .
وتكبرسوسنة
في الفؤاد الكبير . .

* * *

الخريف الذّي عاد . .
عاد سريعا . .
ليمضي سريعا . .
ويبقى الكلام . .
الذي بعدنا . . ،
سيعاد . . !

مالك مالك*

الوطـن الشـاعــري

العشية، قد يسكن الظلّ خلفي، والرياح التي هاجرت
وطنا باردا قد تعود السويعة، راكضة كالخيول، تنام
على وجعٍ يشبه العتمة بين سعف النخيل.
ربّما، سيّدي، قد أهجر كل الشوارع، أرقد في غربة
أشتهيها، فبين الغصون أخبيء أيامك المتعبة. بين غصن
وآخر كنت إكتشفت ملامح وجهك، كنت المساء الذي
يصعد
الآن مستعجلا في السّهول،
ويرقد بين الشقوق على الحائط المرمريّ،
على حائط المتحف
كانت رياح جنوبية تستفيق
على حائط المتحف المركزيّ
طيور محنطة، قد تطير، ولكنّها،
كالطفولة، سرعان ما تختفي.
فوق نافذتي، يهطل المطر المستباح
يشفّ الضياء الذي يهجر الغرفة الآن مستعجلا
كنت رأيتك فيه،
غير أنّ الدرك، لحظة الإضطراب على سلّم البيت
قد أدركوني،
ولم يتركوا للمساء المبلل بالعشق غير إنكساراته

فوق نافذتي، ينزل المطر المستباح، كلاما نديا
قيل بأنّ الدرك؛
قد أباحوا المساء الجميل الذي يهجر الغرفة الآن
مرتبكا، خجلا، كالشقوق التي تستقر على
حائط المتحف المركزيّ
طيور محنطة قد تطير، ولكنّها،
كالطفولة، سرعان ما تختفي.
العشية، قد يسكن الظلّ نافذتي، والمياه التي هجرت
نبعها قد تعود السويعة راكضة كالخيول.
ربّما، سيّدي،
قد يعود الضياء إلى غرفتي،
والطيور التي حنطتها السويعات،
في حائط المتحف، تبقى تطير.



(*) مدرس للأدب العربي في معهد الدراسات الشرقية بجامعة نابولي (ايطاليا)

رياض الشرايطي

ورق الشهوة...ورق الجسد...

-1-
معادلة:

إمرأة الرّيح،
جهنّم اللذّة. .

-2-
الجسد:

لهذا الجسد - البناء،
الملتصق منذ حين
بحمّى الذّ اكرة، ،
أسكب ما تبقّى لي،
في العينين،
من إشتهاء. . .

-3-
سانحة:

خيّل لي،
أنّ البحر إحترق،
وإطفاءه ناشدك،
حين بفوضى موجه
تدثّرت، ،
لكن،
لمّا سريري ضمّك،
فقهت،
لماذا يكثر الثّلج
ببلادك، ،
فخفت منك،
على دمي، وجلدي، ،
، ، ، وماء بلادي. . .



-4-
شبق:

هو الرّضيع
نطّ في عروقي،
لمّا إنفرج قميصك
قليلا، ،
كم وددت محق أزرار قميصك،
ونهش خيوط قميصك، ،
كم وددت

لو كنت مكانه،
ملتصقا بنار الحلمتين،
القبّرتين،
الخارجتين
عن كلّ قواعد سجن النّسيج،
،،، ولو لحين،
وبعدها،
لا يهمّ،
فلأندثر...

-5-
قبلة:

كحبّة سكّر،
ذاب لسانك،
في ثغري،،،
تخثّر لعابي،،
فنشب مارد،، طفل
تحت ثيابي،،
رام قضمك،،
،،، كقطعة حلوى!...

-6-
نهور:

ما أحلى شعرك،
لمّا ينهم،
كليل،، على صدري،،
ووجهك..
يتوسّطه،، كبدر...

-7-
راقصة:

إرفقي بي،
وبخصرك،
من التلوّي..
يا إمرأة،
يؤمّها،
شيطان الشّطح،
وشرائط الشّبق،،
،،،،، وأنا....

-8-
رماد:



هي الآن،
تمرّ فوق جلدي،
تخطّ على خطوط جفافه،
لهب البوس،
ولا مجيب في الجسد،،
هي الآن،
تنفخ فيه
من ثمر نهديها،
ومن تمر فخذيها،
فأحلّق عاليا،، عاليا،،
وأسقط،
حماما،
عجوزا،
ميّتا،
بين كفّيها....

علي مبزعيّة

مـدار الكـلام

نسيان

رأيت التاريخ
يكتب كل الأشياء
ثم يجرفه النسيان
أمامي

خطأ

حين تضربني الشمس
أعرف أنّي
أخطأت طريقها

وفاء

أكثر النّاس
يجهلون الشعر
لأنّه نعمة الأوفياء

حداثة

الحسّ نوع
والفهم قطيعة
لذلك أصبحت القصيدة
عملة هابطة

مخبر

المخبر المتطوّع
يوحي لنا
بعلم الساعة

الآخر

رقصة العذارى
تعبير شديد
لصورة الآخر

براءة

لم يقصد الموت
قتل الذين ماتوا
وهم ينتقلون
إلى الله

ولادة

عمّال المناجم
أجنّة في رحم الكهوف
يولدون
يوم التقاعد

جهل

الجهل: بقر وحشيّ
أشياؤه محشوّة
بالعشب

شهوة

أحمر الشّفاه فاكهة
تدعو لمن يقشّرها

فوزية العكرمي

مقتطفات من جحيم الملكة

تفيض الصواعق من خطوي...
ومن خطوي
تمتدّ نوافذ..
وتمضي جنائز...

كلّما سدّوا لي ثقوبا في الأرض...
شرّعت في السّماء
نوافذي...
وكلّما ألغوا وجودي..



ملكت الوجود... في قصائدي
وتركت أعمدة الشعر.. مشرّعة..
علّك في بحور الحبّ..
تجتهد...
(..............)
.. سأحبّك..
ولكن.. أمهلني القرون..
كي أهيّء من أكواب العمر أغنيتي
وانتظرني...
بضع قرون
ربّما صرت بعض أمنيتي..
....



وقلت.. لو نختم الجلسة على الغيم..
أو.. نركب الليل بلا تذكرة..
ونرحل.. في الصقيع..
أو.. نمدّ خلف البحر أذرعنا
فتتشابك أصابعنا... وتضيع

اقترب..
لأطلق بين أصفادك
همسات الحبّ
وخلجات التردّد...
اقترب..
... عليّ أتجدّد..
(......)

كأنّك بروحي.. عواصم للتشرّد
كأنّك في حناجر الطّير
انشاد بلا دموع...
(...........)
سأجمّع مكائد الغيب
وأرحل...

وأطلب...
فكل النساء لن تقدر على محوي..

وكلّ النّساء
بي تعرف
بي تحدّد...
قد أشتهي..
حنوّ الطّفل
في كفّك...
وابتسامات تلقيها النجوم
مبعثرة...
فألتقطها..
ومثلما تخطىء الموت..
أخطىء
(.........)
وأراك..
على موائد الخوف.. ترتبك
أقدامك في الطين..
وأجفانك تحترق
وأحاول...
أن أشدّك لمديحي مرّة..

وأقول.. ربّما ضلّت صباحاتنا



محمد المختار جنات

الشاشية

لا أذكر متى اعتمرت «الشاشية» وفي أي سن من عمري لبستها... خيل إليّ في صغري أني ولدت بها، وإني خرجت من بطن أمي وأنا ألبسها فوق رأسي، وهذا لا يعني أني فطرت على احتمالها وحبها، وإن انطبعت في ذاكرتي صورة حسنة عنها، لا زلت أتمثلها في مخيلتي، وهي في جدتها ونضارتها حمراء قانية ... زغب نسيجها الرهيف الناعم يستنيم تحت كفي كلما مررتها فوقه؛ وقد خيط حولها عقد من خرز «الودع» وقرون المرجان تتوسط سميكة «وخميسية» في شكل راحة اليد المبسوطة صيغتا من ذهب خالص يكسف ببريقه الأبصار، ويطمس بوميضه الشر في عين الحاسد إذا حسد... وكانت الشاشية كما لا زلت أذكرها موضوعة إلى جانب وسادة فراشي وقد تراكمت فيها من قعرها إلى حواف قطرها أوراق مالية جاد بها المهنؤون بختاني... أرنو إليها، فتنسيني أوجاع الختن، ومقص الخاتن الحاد، ونزيف دمي الحار الذي لطخ فخذي وقميصي.

أترى هذه الشاشية التي ألبسها هي الشاشية نفسها التي ختنت وأنا أعتمرها، أم أنها شاشية أخرى اشتراها لي أبي بعد أن ضاقت الأولى عن رأسي وصغرت عنه؟

خطر هذا التساؤل بخلدي ذات يوم وأنا أقلب الشاشية بين يدي، وأفضيت به إلى أمي، فأجابتني باسمة :

– لا أذكر أن أباك اشترى لك شاشية غير هذه التي تعتمرها.

وأبهتني قولها فتساءلت في سري :

– أكانت هذه الشاشية تكبر مع رأسي كما تكبر القشرة مع لباب الثمرة؟!

وكأن الهاجس نفسه عصف ببال أمي فرنت إلى رأسي مشدوهة، وقالت لي محتارة :

– كيف تغافلت عن نموّ رأسك، ولم ألاحظ أنه كان يكبر تحت الشاشية التي ظلت تكبر معه؟!

تضاعف استغرابي فسألتها متعجبا :

– ألم تلاحظي يا أمي نموّ رأسي وكبر حجمه سنة فسنة؟

أطرقت أمي برأسها، وقد مارت في عينيها نظرة زائغة، وأجابت في ارتباك :

– لم أحس برأسك يكبر مع الشاشية يا ابني. كان رأسك كجسمي يكبر في غفلة مني!

وحيرني قولها كثيرا، ودفعني إلى تأملها، فلاحظت في

دهشة أنها كبرت وطعنت في السن؛ وأجفلت حين سمعتها تسألني قائلة :

- أأحسست بي يا ابني أكبر، وأهرم، وأشيخ؟

أجبت في شبه استياء :

- لم أحس بك يا أمي تكبرين، ولم أحس أيضا برأسي يكبر مع الشاشية.

وأضفت متملقا إياها :

- أنت كرأسي الذي استحالت علي متابعة ملاحظته، لم تكبري ولم تتبدل صورتك وخيالك في عيني... يخيل إلي يا أمي أني أراك في الصورة التي ترضعينني فيها وأنت تحتضنيني في حجرك، كما أرى شاشيتي في الصورة التي زينتموها لي احتفالا بختاني تتلأ مثلك نضارة وحسنا.

ضحكت أمي حتى بانت نواجذها، وقالت لي :

- أتراني كشاشيتك : حسنا ملفوفا في ذكريات الألم؟!

كدت أعقب على قولها مستدركا :

- ذكريات تزيين شاشيتي أنستني أوجاع الختان، كما أنساني حدبك عهد الرضاعة.

وسرعان مالذت بالصمت، وأنا أخلد في سري إلى تأمل هذا التعقيب المكتوم، وأقلب بين يدي شاشيتي التي نزعتها عن رأسي... كانت وأعني الشاشية -لا أمي حتما- شاحبة حتى في ذكريات تزيينها، تبدو في عينيّ بل وفي خاطري أيضا - باهتة اللون!!

فاجأتني أمي بملاحظتها، وهي تقول لي ناصحة :

- لم لا تصبغها، وتعيد للونها رونقه؟

سألتها في توجس :

- ألا تبدو لك حمراء؟

أسرعت أمي إلى الاجابة وكأنها تحاول طمأنتي، أو مجاملة شاشيتي :

- ربما كانت حمراء.

وأردفت، وهي تتأمل شاشيتي بنظرة فاحصة :

- بهت لونها، يا بني.

- طمسه القدم، يا أمي.

أجفلت أمي وكأن كلمة القدم أرعبتها كثيرا وأفزعتها ، وصاحت بي :

- بل طمسته أشعة الشمس.

وأردفت وكأنها تلومني كعادتها على طيشي واستهانتي بنصائحها :

- طالما حذرتك من مغبة الجلوس في أشعة الشمس وتعريض رأسك لوهيجها. انظر ماذا فعلت بالشاشية التي احتميت بها منها؟!

قلت لأمي متحسرا، وكأني أواجهها بالحقيقة المرة :

- لونها طمسه البلى يا أمي...

وأضفت متنهدا :

- لم تعد شاشيتي صالحة للإعتمار.

وكأنما أدركت أمي سر تحسري، فقالت لي ناصحة :

- عليك أن تستبدلها بأخرى جديدة، اشترلك شاشية غيرها.

وعلى الأثر دخل أبي، وكان قد توقف عمدا ليسمع كلام أمي، فنظر إليها شزرا، ثم نقل بصره بسرعة إلى شاشيتي فتأملها في اعتزاز وأنا أقلبها بين يدي، وقال لي غاضبا :

- إياك واستبدال شاشيتك.

صاحت به أمي :

- ولم لا يستبدلها بشاشية جديدة؟ ألا تراها بالية، باهتة اللون؟!

أضفت إلى قول أمي وكأني أحاول إغاظته أو ذم الشاشية وإظهار قبحها :

- أصبحت شبيهة بجلد كلب أجرب!

تجاوز أبي عن قولي، وكأن لم يسمعه، وقال لي في شبه تحذير :

- لا تستبدلها، ولا تخلعها عن رأسك، أسمعتني؟

وقعد بجوار أمي، ورنا طويلا إلى شاشيتي، وقال متنهدا في أسى :

- إنها تاج رأسي، وتاج رأس أبي وجدي، ووالد جدي. اعتمرتها طفلا وشابا وكهلا، ولما رزقتك واشتعل رأسي شيبا، خلعتها عني وألبستك إياها، واعتمرت العرقية (1) التي ألبسها تحت عمامتي، حتى تنعم في حياتي بتراث أجدادك وتتنسم فيها بركات والد جد أبي رحمه الله رحمة واسعة وأسكنه فراديس جنانه.

وأطرق وقد غشيه الأسى، ثم تنهد وأضاف وهو يرنو إلى شاشيتي:

(1) ما يلبس تحت العمامة والقلنسوة. وتعرف في الدارجة التونسية بـ: «العراقية».

- شاشيتك يا ابني تذكار عزيز من والد جد أبي . . . أهديت إليه من أعز أصدقائه ولي الله سيدي نصر القرواشي دفين تستور رحمه الله وغفر له.

وصمت قليلا، وكأنه يستجمع ذكرياته، أو يلملم خيوط ذكرى الهدية العزيزة، وأردف قائلا:

- كان والد جد أبي محمد المناري يشتغل في «كراكة» حلق الوادي بعد اتخاذها إدارة للميناء إثر تعطل نشاطها العسكري ودورها التليد في الرباط ثم في بناء السفن في عهد عثمان داي، ومن الغريب أن هذه «الكراكة» استحالت في عهد البايات إلى معقل للثوار، وقد سجن وجلد فيها حتى الموت القائد الثائر علي بن غذاهم. . . ما علينا. وذات يوم أرست فيه بميناء حلق الوادي سفينة شراعية تركية ضخمة محملة بالبارود الصيني، والقطن المصري، وبالورق وببهارات الهند والبخور والشاي والقهوة اليمنية وغيرها من سلع الشرق النفيسة، وعلى متنها أيضا حمولة من عهن الصوف والحرير الشاشاني جلبها معه السيد نصر القرواشي من «قروزني» عاصمة بلاد الشاشان الواقعة بكيرخيزيا احدى مقاطعات أوزبكستان الاسلامية التي وقع دمجها فيما يسمى بالاتحاد السوفياتي، وكان قد ارتحل اليها السيد نصر بدعوة من صديقه علي القزويني أصيل سمرقند بعد أن تعرف عليه في الحرم المكي حين حج إليه من قريته «تازاتور» باسبانيا. وقد أنزله مضيفه الكريم في داره التي شيدها بجوار معمله لصنع الشاشية على ضفة وادي شاش: أكبر روافد نهر «الفولغا» الذي يصب في بحر «قزوين»، فتضاءل في عيني السيد نصر معمل الشاشية الذي أحدثه بضاحية تزاتور، وأعجب بجودة نسيج الشاشية الشاشانية وبجمال الآنسة أمينة كريمة صديقه ومضيفه، وبالرغم من أنها كانت في ميعة الصبا وفي عمر ابنته البكر دليلة التي أنجبها من زوجته مريم فقد خطبها من والدها السيد علي القزويني، فزوجها له ونفحه معها بحمولة من العهن الشاشاني الذي ارتحل به صحبة زوجته من الشاشان إلى تركيا حيث وسقه من ميناء «البوسفور» على متن السفينة التركية التي أبحرت به وبزوجته إلى الاسكندرية ومنها إلى حلق الوادي حيث أرست بمينائه وأفرغت فيه حمولتها وما إن وطئت قدما السيد نصر القرواشي الشاطئ واطمأن على ايداع زوجته وسلعته في مكان أمين حتى خف للبحث عن سفينة يبحر بها مع أهله وبضاعته إلى اسبانيا، فالتقى بوالد جد أبي علي المناري في إدارة الميناء وعلم منه بخبر تشريد الموريسكيين وطردهم نهائيا من وطنهم الضائع: الأندلس، فزع المسكين كثيرا، وأشفق عليه والد جد أبي وحفظ بالميناء حمولته، وأنزله مع زوجته في داره بباب منارة - وصحبه من الغد إلى سيدي بلغيث القشاش ليعينه في البحث عن أهله بين جموع المهاجرين الموريسكيين بزاوية المعهود إليه أمر توطينهم من قبل عثمان داي حاكم الأيالةالتونسية العثمانية فالتقى المسكين بزاوية سيدي بلغيث القشاش بوفد من الموريسكيين أصيلي قريته تزاتور، فرووا له خطة تنكيل الاسبان بهم وبأهالي قرية تاغرينة. . . داهموهم في الليل، نهبوهم، أحرقوا ديارهم، طاردوا الفارين منهم وألجؤوهم إلى الاحتماء بالمراكب المغربية التي تمارس القرصنة على شاطئ البحر فأقلتهم إلى سبتة، ومنها نزحوا إلى تونس: عاصمة افريقية والعرب في المغرب وحامية الاسلام والمسلمين ونعوا للسيد القرواشي امرأته وابنته، فبكاهما: فواساه الشيخ بلغيث، ولما اطلع منه على صناعته نصحه باستيطان وطنه العربي الثاني: تونس، وإنشاء معمل بها لصنع الشاشية، واقترح عليه والد جد أبي إحداث معمله بقرية «تشيلا» على ضفة وادي مجردة على غرار معمل صهره السيد علي القزويني الذي أسهب في وصفه له. وكان لوالد جد أبي بقرية «تشيلا»أهل أمل في إعانتهم لصاحبه وشد إزره ومعاضدته، فأخذ السيد القرواشي باقتراح والد جد أبي، وسافر بمعيته -صحبة زوجته وجماعة من الموريسكيين أصيلي قريته تزاتور - إلى قرية تشيلا، فاستوطنها مع رفاقه وطابت لهم الاقامة بها، وأحبوها، وأطلقوا عليها اسم بلدتهم التي طردوا منه، بعد أن أزالوا منه اللكنة الاسبانية، وأصبحت تشيلا تعرف في عهدهم وإلى يومنا هذا باسم «تستور». ولم يخب ظن والد جد أبي في أهله. . . أعانوا صديقه السيد نصر القرواشي على إقامة معمله لصنع الشاشية، ومكنوه من شراء ضيعة على ملكه تقع على ضفة وادي مجردة، وساعدوه على بناء الأحواض بها، وتركيب مناسج الجوخ والأنوال على غرار مرافق معمل صهره السيد علي القزويني. واشتغل المعمل وأخذ ينتج الشواشي، وقد أهدى السيد نصر القرواشي لوالد جد أبي أول باكورة انتاج معمله: هذه الشاشية المباركة التي تقلبها باستهانة وازدراء في يدك، وكنت قد أكرمتك بها وحرمت رأسي من لبسها لأني كنت في قرارة

نفسي أعتبرها مقدسة، مباركة، ثمينة... أو ليست تذكارا نفيسا مرهصا يرمز إلى صمود الاسلام في وجه السوفييت؟ أو ليست يا ابني من جوخ شاشاني قوقازي جلب عهنه من بلد مسلم -اذن الله بتحريره من نير جمهوريات سوفياتية شيوعية تفكك اليوم عرى اتحادها - صدر إلى بلد عربي مسلم ظل طوال الدهر رباطا للمجاهدين في سبيل تحرير أوطانهم والذود عن عروبتهم واسلامهم؟

وصمت أبي فعقبت على قوله في مرارة:

- هذا إلى جانب اعتبارها أيضا تذكارا مؤلما لطرد الاسبان للعرب المسلمين من الأندلس، وتشتيت شمل أحفادهم الموريسكيين... أو ليست يا أبي من جوخ نسجته أيد عربية بترتها سيوف الاسبان.

صاح بي أبي في حدة معقبا على قولي في غضب هائل:

- لم يبتروها تب الله أيدهم، بل سلمت لنا ولصناعة الشاشية ببلادنا. ولتعزيز تراثنا العربي الاسلامي... حفظ الله الأيدي العربية المسلمة من التتبيب والبتر.

وقام أبي، وخرج من الغرفة ساخطا، فلحقت به أمي؛ لا أدري، هل لتسترضيه كعادتها إذا غضب أم لتراجعه في شأن استبدال شاشيتي الشاشانية -الأندلسية بشاشية تونسية بحتة وحديثة؟...

يا لها من شاشية عتيقة وغريبة! لم لا أستبدلها بشاشية تونسية حديثة؟... بل لم لا أعتمر بدلها طربوشا تركيا أو قلنسوة عراقية أو عرقية فلسطينية أو جريدية من نفطة؟... بل لم لا أخرج كسائر خلق الله حاسر الرأس مكشوف الشعركالافرنجي؟

وتجرأت، فكورت شاشيتي، ورميت بها في حاوية القمامة خارج منزلي، ونمت ليلتي قرير العين بتخلصي نهائيا من شاشيتي. وفي الصباح أيقظني طرق قوي على الباب، كنت أسرع من أبي لمعرفة صاحبه، فدهشت حين وجدت شاشيتي في يد كانس المزابل، قال لي باسما وهو يقدمها لي:

- هي ذي شاشيتك سيدي.

وتوقع الأبله أن أقابل صنيعه بالشكر، وقد تعجب حين صحت في وجهه ساخطا:

- شاشية النحس والشؤم!

وخطفت الشاشية من يده في غضب، وأغلقت الباب في وجهه. وفكرت طويلا في التخلص منها، وقررت رميها بعيدا في الخلاء حتى لا تقع عليها أنظار من يعرف أنها لي فيلتقطها ويعيدها إليّ، وخرجت بها إلى الخلاء على متن دراجة، وألقيت بها في مجرى واد على أمل أن تجرفها مياه الأمطار وتطمرها أو ترمي بها في فج عميق. ولم أهنأ طويلا بالتخلص منها فقد التقيت عرضا بعامل يعرفني جيدا وأعرفه كان ينقل رملا على متن جراره، فأوقف الجرار حين رآني، وقدم لي متهللا شاشيتي الملعونة. واستلمتها منه على مضض. والتجأت إلى المسؤول عن جمع النفايات بالمدينة وأعطيته الشاشية لكي يتلفها ويريحني منها، وحين أبت في المساء وجدتها في يد أبي، وقد أعادها إلي مع نظرة استياء بدون أن يخاطبني أو يوجه لي كلمة واحدة. وفكرت طويلا في كيفية التخلص من هذه الشاشية، وقررت تمزيقها في موهن الليل حين يخلد أبي إلى النوم. ولما أطفأ أبي مصباح غرفته أخذت الشاشية وأعملت فيها المقص والسكين بدون جدوى، ودفعني الغضب.- أو التحدي - إلى حرقها، فأضرمت النار، ورميت بها فيها - وكم تضاعفت دهشتي واشتد استغرابي حين لم تحترق ... عجبا! من أي جوخ غزلت خيوط هذه الشاشية الشاشانية، ومن أي عهن جلب صوفها وحريرها؟

وخرجت بها من الغد إلى سوق الشواشية. وعرضتها على أكثر من بائع وصانع للشاشية، فكانوا يتأملونها مليا، يفركونها بأصابعهم ويخبطونها، ويكورونها، ويعودون إلى فحصها في إمعان ودهشة، ويقولون لي في عجب واستغراب:

- ليست شاشية عادية... ليست منسوجة أو مزرودة، وجوخها ليس من صوف أو حرير، أو قطن أو وبر، أو نيلون، أو من أسلاك حديد أو نحاس أو ذهب... إنها غريبة، وعجيبة، مدهشة.

وانصرفت بها إلى السوق، وعرضتها على دلال... -لا بنية بيعها- فتأملها عرضا، وفي تقزز، وسألني في شبه استنكار:

- أتريد بيعها؟

وأردف بسرعة وفي سخط، وكأنني أضعت وقته، وهو يقطع علي فرصة محادثته:

- لن يشتريها أحد.

وبدون توقع مني أو منه، مد أحد رواد السوق يده إلى شاشيتي، وأخذها... قلبها، وخلع شاشيته عن رأسه

واعتمر شاشيتي. وفي عجب أثار استغرابي واستغراب الدلال اختفى الرجل على الأثر عن أعيننا في حين ظلت شاشيتي ظاهرة لـلعيان في مستوى رأسه. صاح الدلال بالرجل:

- أين أنت؟

صاح الرجل بدوره:

- أنا تحت الشاشية. ألا تراني؟

صحت به أنا والدلال في صوت واحد:

- لا نراك.

ومددت يدي بسرعة إلى شاشيتي وخلعتها عن رأس الرجل، فبان على الأثر لنا...

سألني الدلال في توجس:

- أهي «طاقية» الإخفاء... تلك التي تروى عنها أغرب الحكايات والأساطير في ألف ليلة وليلة؟

رددت عليه في شبه انكار:

- طاقية الإخفاء!! لا، لا، يا رجل إنها شاشية شاشانية.

وأبعدت عني يدي الدلال والرجل الممدودتين إلي قائلا في تصميم ولهجة حاسمة:

- لا ليست للبيع.

وابتعدت عنهما مهرولا عائدا بشاشيتي إلى الدار.

* * *

قبعت في غرفتي أفكر في استحالة شاشيتي إلى طاقية للإخفاء... خيل إلي أنها لم تكن ذات نفع لي بقدر ما كانت ذات نفع لغيري، مثلها مثل الكثير من الأشياء الآئلة إلي أو التي وهبنيها الله أو التي خصني بها كالتأليف مثلا. وتساءلت بيني وبين نفسي في تعجب: لماذا حرمت من الانتفاع بهذه الشاشية التي لا تخلو من نفع أو بركة أو قداسة كما أكد ذلك لي أبي؟ لو أخفتني - مثلا - ذات يوم عن الأنظار لتمكنت على الأقل من لذة ا لتسلية بمشاهدة من لا يراني، هذا إذا لم أدخل البيوت بدون استئذان أو أغشى المتاجر والبنوك؟!

ولا أدري كم طال بي التفكير في الشاشية مستعرضا ماضيها، ومستشرفا حاضرها ومستقبلها حين انتبهت لظلام الليل يرين على نوافذ غرفتي... كنت قد انتهيت إلى اتخاذ قرار حاسم غير قابل للنقض أو الارجاء: علي أن لا أتخلى عن شاشيتي ما حييت، وأن أربط مصيرها بمصيري... من يدري، ربما غدت ذات نفع لي في يوم من الأيام. ولكي أحتمل اعتمارها قررت أن علي أن أصلح من شأنها لألطف منظرها فترتاح العين لرؤيتها واستمرئ لبسها. وقلبتها مليا بين يدي، واهتديت إلى أن علي أن أباشر أولا تنظيفها بنفسي، وقدرت أنه من الأحسن أو الأصوب إغلاءها في ماء ساخن، ولكي أطمئن إلى تنفيذ قراري بادرت بتفقد أبي وأمي، فلم أجدهما في غرفة الجلوس، ورأيت غرفتهما مظلمة فأيقنت بأنهما أويا إلى فراشهما، فاتجهت إلى المطبخ، وملأت مرجلا نحاسيا بالماء، وأضرمت النار في موقد الغاز، ووضعت المرجل فوق الكانون، وانتظرت إلى أن غلى الماء فرميت فيه الصابون و«الجافيل» و«الكريستو» وكل ما خطر ببالي أنه مادة من مواد التطهير، ورميت في إثرها شاشيتي. ولكي أخفف على نفسي ثقل الانتظار، أخلدت إلى الراحة فوق الأريكة في غرفتي أمام التلفاز، وأنرت الشاشة فصدح اللحن المميز لنشرة الأنباء، وظهرت المذيعة تموه ببهرجتها قراءتها الرديئة للأخبار، وقد استهلتها بنبأ استعادة ثوار الشاشان لقروزني من الجيش الروسي، واقصي وجه المذيعة وظهر على الشاشة جمع من ثوار الشاشان يحملون راية بلادهم، وهم يكبرون ويركضون متعقبين برشاشاتهم مدرعة روسية ثقيلة. وفجأة علا الطرق على باب غرفتي، وانفتح الباب ودخل رجلان، أحدهما يشبه كثيرا أبي، وكان يتقدم مرافقه، وهو يفسح له طريق الدخول مرحبا به في حرارة، ومرددا القول له في حماس:

- تفضل سيدي نصر القرواشي... يا أهلا بك، وسهلا.. يا مرحبا.

ثم أشار إلي الرجل وكأنه يعرفه بي أو يقدمني إليه قائلا:

- هو ذا حفيد ابن ابني: منصور المناري. أديب، وطالب بكلية الحقوق.

انحنى لي الضيف، ومد يده لمصافحتي، في حين ابتسم لي مضيفه، وقد أيقنت من تقديمه لي أنه والد جد أبي: محمد المناري، وهو يسألني بصوت خفيض كالمعاتب:

- لماذا تغلي شاشيتك في الماء؟

أجبت بسرعة محاولا كسب رضاه:

- لأصلح من شأنها.

حدجني مرافقه بنظرة صارمة، وسألني في شبه تهكم:

- أوتستطيع ذلك حقا؟

وقبل أن أهم باستفساره عما يعنيه بسؤالي، أردف قائلا:

- هل فكرت في طريقة إعادتها إلى حجمها بعد إغلائها في الماء؟

وأضاف كالمعاتب:

- ألا تعلم يا بني أن المنسوج إذا ابتل ارتخى وتمدد خاصة إذا كان سالما من الوبر، ومما تسمونه بالنيلون؟

ارتبكت، وسألته في خجل:

- لا.

وأضفت أسأله في فضول:

- كيف أعيد الشاشية إلى حجمها؟

- بوضعها وهي مبتلة على القالب، وحتى إذا جف نسيجها عاد إلى هيئته في صورة القالب.

وابتسم الشيخ وأردف قائلاحين أدرك جهلي الواضح بهذه الحقيقة:

- كل شيء يا بني إذا نظف أو أصلح أعيد إلى هيئته التي كان عليها بطريقة تضمن مواصلة استعماله...

والحكمة ليست في التنظيف، بل في صيانة المنظف من العطب عند التنظيف حتى في ميدان التطهير السياسي!

تأملت الشيخ في دهشة... كانت لحيته الكثة المسترسلة الموخطة بالشيب تضفي على عمامته الكبيرة البيضاء وبرنسه الحريري الرمادي مظهرا جليلا يشع بالهيبة والوقار.

حدجني والد جد أبي بنظرة صارمة، وسألني في شبه تهكم:

- وما الذي تريد إصلاحه في شاشيتك؟

أجبته في شبه استياء:

- مظهرها، شكلها، لونها الذي غدا حائلا متفسخا كمعاناة الأديب في بلادي.

عقب الشيخ القرواشي في حدة لاذعة:

- لن يصل تفسخه إلى حيولة دم شهيد شاشاني أو دم طفل موريسكي سفكه اسباني سفاح!

وبالرغم من تأثري الشديد بتشبيه الشيخ فقد عقبت على قوله مازحا:

- أأثر فيك استشهاد ثوار الشاشان والمشردين الموريسكيين إلى حد أنك أصبحت لا ترى اللون الأحمر إلا من خلال دمهم المسفوح؟

رد علي الشيخ قائلا في مرارة:

- ذلك لأنك يا بني غير ملدوغ من جحر لدغ منه الموريسكي أو الشاشاني وقد أصبحت لا ترى اللون الأحمر إلا من خلال شاشيتك أو لون معاناتك الأدبية.

عقب والد جد أبي على قوله في تهكم، وهو يسلقني بنظرة ساخطة:

- حسبك! تكفيك قرمزة اللون الأحمر في راية بلادك أو دم قلبك حتى تدرك قيمة نصاعة لونه، لا قيمة تفسخه!

تنهد الشيخ القرواشي، وقال وكأنه لم يسمع تعليق والد جد أبي:

- فرض علينا أعداء العروبة والاسلام النظر إلى الأشياء

- ولو كانت تافهة أو بسيطة كلون شاشيتك - بمنظار سياسي، مثلما فرض عليك الواقع النظر إلى معاناتك بمنظار رؤية الناشرين لها!

قلت وكأني أحاول تنبيه الشيخ إلى ضرب اخر من الإضطهاد المسلط - ظلما وعدوانا- على المسلمين أو على العرب أينما كانوا في أصقاع الأرض شرقا ومغربا:

- هناك سيدي الشيخ ما هو أقسى من عسف تنكيل الاسبان بالمسلمين الموريسكيين، وأضرى من قمع الروس للمسلمين الشاشانيين هناك البلاء الأحمر -أو الأسود- المسلط من الصرب على المسلمين البوسنيين، أو المسلط من الصهاينة على المسلمين الفلسطينيين أو على مشاعر المسلمين قاطبة بانتهاكهم حرمة المسجد الأقصى!!

اغرورقت عينا والد جد أبي بالدموع، وصاح مستغيثا نادبا:

- وا إسلاماه!! وا محمداه!!

أسرعت إلى القول، وكأني أحاول إخماد مناحة والد جد أبي:

- الواقع، أني أردت إغلاء شاشيتي في الماء لا بقصد صبغها أو إجلاء لونها بل لأزيل عنها الوسخ.

قاطعني والد جد أبي صائحا:

- وسخك... لا وسخنا! علم الله أن رؤوسنا نظيفة وطاهرة من أدران العصر والجحود والعقوق!

انشغلت عن صيحة والد جد والدي باقتحام السيدة أمينة زوجة السيد نصر القرواشي لغرفتي وهرولتها بخطوات مضطربة نحو التلفزة.. كان وجهها شاحبا، وعيناها

النجلاوان تومضان من شدة الهياج... سألها زوجها في اضطراب، وقد هب واقفا لدخولها:

- أمينة! إلى أين؟

ردت بصوت دامع:

- إلى أبي.

وأردفت وهي تشير إلى جهاز التلفزة، وقد ظهرت على شاشته شرذمة من جنود الروس يضرمون النار في معمل كبير لصنع الشاشية:

- الروس يحرقون معمل أبي.

واقتحمت النار صائحة:

- الله أكبر!

صاح السيد نصر القرواشي في امتعاض، وهو يضرب كفا بكف:

- لا حول ولا قوة إلا بالله. يصر الروس على استعمار الشاشان في عهد انتهى فيه الاستعمار كما يزعمون... يريدون امتلاك رقاب القوزاق الأمجاد بقوة المدافع!!

عقب والد جد أبي على قوله في سخط:

- يريدون كالصرب محق المسلمين... وا إسلاماه! وا محمداه!

هتف السيد نصر القرواشي مكبرا، فكبر معه والد جد أبي، واقتحم معه النار وراء جمع من الثوار الشاشان صاحوا بدورهم مكبرين وهم يصوبون نيران أسلحتهم نحو جنود الروس ليردوهم على أعقابهم وتراءى لي السيد القرواشي... سمعته يقول لوالد جد أبي في مقت وجزع:

- البارود!... البارود!... تسلل إليه البلوكباشي ليشعله وينسف به السفينة... سيتلف اللعين عهن الشواشي الذي أهدانيه السيد علي القزويني.

-أتشك بالبلوكباشي؟

- أنا واثق كل الوثوق من أنه ليس تركيا يا سيدي محمد. إنه إسباني متخف في زي جندي تركي.

صاحت أمينة وهي تمسك بخناق البلوكباشي، وقد أخرجت من جيبه بطاقة هويته:

- إنه روسي، عميل لأمريكا.

وصاحت مكبرة:

- الله أكبر!

ووثب والدها من أحدى نوافذ المعمل المحترق مرتميا على العميل، فجندله الجنود الروس برصاص رشاشتهم فخرّ صريعا يلفظ الشهادة مع أنفاسه، ولاذ العميل المتخفي بالفرار، وتسلق السفينة، وأضرم النار في طرود البارود، فانفجرت عبواته، ونسفت السفينة، فصاح والد جد أبي جزعا:

- الشواشي!!. الشاشان!!

وطار صواب السيد نصر، وأخذ يهرول بين لهيب السفينة واللهيب المندلع من المعمل، في حين أخذت زوجته السيدة أمينة تجر جثة والدها الصريع فوق ركام جدران معمله، وقد تضرجت ثيابه بالدماء فخضبت فستانها وامتزجت بدمائها المتفصدة من ندوب جراحها...

كدت أختنق بدخان الحريق... أخذت أذبه بقوة، وتمكنت أخيرا من رؤية ما حولي، فرأيت، ويالهول ما رأيت!... رأيت انقاض جدران غرفتي، وقد تجمهر الناس في الشارع أمامها، ورجال الاسعاف يتسلقون الأنقاض وخوذاتهم النحاسية تلتمع في وهج الشمس، وتذكرت على الاثر شاشيتي التي وضعتها في المرجل المنصوب فوق نار موقد الغاز لأغسلها في الماء، فصحت:

- الشاشية!! الشاشية!!



قصة

خضير عبد الأمير

الأسئلـة

وهو في الطريق قبل أن يدخل البيت فكّر بكل الإحتياجات التي بدت ملحة، وبكل الأسئلة التي كان يعرفها تماما ويدرك ما هي ولكنّه يصمت ويتشاغل ويبدو لا مباليا، ولكنّ إلى متّى هذا الصمت، هي حاجات عديدة بعضها يحاصره ويبقى والبعض الآخر لا ينتظر، وهم أيضا لا ينتظرون فحينما دخل البيت واجهته تلك العيون، أحسّ بها تنطلق إليه بحاجاتها تحاصره بطلباتها وهي طلبات مشروعة ومهمّة، صحيح أن تلك العيون لم تتمثل بتطورات كلام ما ولم تتعزز بصوت فيه رنّة لوم أو حاجة، ولكنّه، أحسّ بكل شيء خاصّة وجود تلك الأسئلة التي تثيرها دواخل ملتصق بها حياتيا ومعيشيّا.

نظراته هو الآخر تفصح عن أقوال فيها من الصمت أكثر مما فيها من التبرير، ودّ أن يتكلّم أحدهم ليقدّم أجوبته مباشرة، عبارات فيها عرض لحال وفيها دوافع لكلام حول أسئلة متعددة الصور والأشكال، ولكن لم يجد شيئا يقف عنده، فالبيت خال من إدامة يوميّة لأفواه جائعة وربما تنتظر الطعام، أحس بعينيه تنطفئان مرّة واحدة ولا تريدان التوقف عن التفكير بالإحتياج والجدب أو التوغل في عمق ظلمات وجود الغرفة ووجود السرير الذي تبقّى، والزوجة كبيرة السنّ التي راحت تحدد له حاجاتها بكلام فيه مباشرة وتحديد حاجة يوميّة لهما وللآخرين الذين تمكنوا من البقاء منتظرين عودته.

حينما دخل البيت كانت معرفته بكل شيء واضحة وملحة بأن البيت خال من دفء اليوم وهو بحاجة إلى طعام وإلى حاجات أخرى تدخل في تشكيلة المطبخ اليومي لعائلته. حاول أن ينتظر ويستمع لأقوال ما في الداخل ولكن كل تلك بدت كأنّها ذلك الصمت يريم ويكتمل ويلح ولا يرحم ليتحوّل الكون فيه إلى لغة مفهومة، صمت هو أيضا واستعرض تلك الحاجات اليوميّة مع نفسه وتوقّف كعادته أمام مرأى مكتبته التي بدت لعينه متسائلة ومكتنزة ومثل كل مرّة يلجأ إليها كالمنقذ، ثم أخذ يستعرضها بنظراته.

إنطلقت عيناه تبحثان عن مكمن اعتاد النظر إليه، وجد بعض تلك الأمكنة خالية إلا أنّه وجد أشياء أخرى كان قد نسيها منذ سنوات طوال. امتدت يده وسحبت أصابعه كتابا صلب الغلاف، نفض عنه الغبار ووضعه جانبا ثم سحب آخر، بدت الكتب قريبة منه فسحبها نظّف أغلفتها جيّدا، قرأ عناوينها ثم وضعها داخل كيس من قماش اعتاد أن يحمل فيه متطلبات بيتيّة، حمل الكيس فوجده ثقيلا رفعه وهو بكامل ملابسه، لم إلى ملابس الصباح وإلى حذائه الدافئ، ثمّة دافع أكبر من كل همومه اليوميّة يجتاح نفسه، خرج إلى

الطريق، خشي أن يلتقيه البعض، لحسن حظه بدا الشارع الفرعي خاليا أحس بشيء من الإطمئنان وربما الراحة، ردد: إنّه شيء خاص جدا، خاص بي وحدي. منذ سنوات طويلة لم يشاهده أحد وهو بمثل هذا الموقف يحمل كيسا فيه ثقل، ماذا به، لا شيء وشيء وأشياء ماذا يريدون منه أن عرفوا وشاهدوه يحمل كيسا، اعتاد أن يكون مثاليّا في كل شيء، حتّى عادة حمل الكتاب تركها، يجده البعض أنيقا نظيفا يتصف بصفات يعرفها غيره ربّما تذكّر البعض الآخر أشياء عنه، وموقفه كل صباح مع تلك الفتاة التي تعرفه شخصيّا، تعقد معه رباطا من الصداقة، تحدثه عن نفسها كثيرا، وحينما تسأله عن نفسه يبتسم فقط لا يود قول كل شيء أو حتّى بعضه، ماذا يقول لفتاة تقترب من عقدها الثالث وهو بتجربته الكبيرة الناضجة، فقط يحادثها بقليل من كلام معاد آني يبدو سريعا ويتخذ صفة العموميّة، تقول: أنّها ترتاح لأحاديثه لشكله ولحركاته، ربما قالت عن كل شيء فيه، لا يود العمق معها، أو يمنحها وعدا أو كلمة مجنّحة تشدها إليه، كلا، عند نهاية الشارع خدمه الحظ، رأى حافلة قادمة أراد أن يغري السائق بالتوقف عنده، أخرج من جيبه ورقة نقديّة كانت مع بطاقة الركوب المخفضة، استبعد البطاقة أعادها إلى جيبه أشر بيده وسبابته تمسك بالورقة الخضراء، لوّح بيده وبكفّه التي حاول أن تكون مضمومة ولكنّها واضحة، رأى نظرة السائق إليه اقترب منه حمل الكيس وصعد الحافلة وضع ورقة النقد في مكان معد أمام السائق، وجد له مكانا خاليا الصق الكيس برجله لم يتطلع لمن في الحافلة حوّل نظراته إلى الطريق، بدا مهموما وهو يحس باضلاع الكيس تلتصق برجله (تذكّره بهدوء النفس وسعة احلام اليقظة عنده، تلك التي تحادثه وتراه يوميّا فيحس بيومه يبدأ من جديد، تقول انها صديقة له، هل يؤمن تماما بصداقة المرأة للرجل، هل يقول كلا، هل يأخذ بمثل هذا الكلام الذي يبدو مثاليّا) ؟

هل يذهب الآن إلى سوق الكتب في السراي، أو إلى شارع المتنبي، أو الباب الشرقي، استقر على مكان قريب وجد نفسه يخترق الزحام ويسحب الكيس أو يحمله، أوقفه أكثر من صوت ينادي عليه : أتبيع ما في الكيس ؟ وكان يردّد : وماذا فيه غير الكتب، أتشترون كتبا ؟. وترجع الأصوات لاهثة باحثة عن أشياء أخرى. عند انعطافة الشارع نحو الساحات الجانبيّة وجد بسطات طويلة لكتب رخيصة ومجلات عتيقة، أراد أن يتوقف ليخرج ما بكيسه إلاّ أنّه وجد المكان ليس مكانها، عبر متوجها إلى حيث وجود مكتبات ثابتة، عند سلم النفق تمسك به أحدهم وقال :

- أتبيع شيئا ؟
- هي كتب فقط
- أرني

ترك الكيس له، مد يده أخرج كتابا ثم ثانيا نظر إليها وإلى الداخل ثم أعاد الإثنين إلى الكيس واشّر برأسه :

- هذه تحتاج إلى دماغ كبير ومن أين لنا به.

سحب الكيس منه غاضبا وعندها وعبر تجمعات الباعة على الأرض، في حقيقته تنقّل بين بسطات تلك الجموع التي تفترش الأرض وتفرض الزحام ونزل سلالم النفق فوجد مجالات السير مليئة بكل شيء، أحذية ملابس عطور وكلّها مشدود ومزيّف أو مرتّق وباهت، لوحات شعبيّة بطبعات رديئة، سجاجيد محاكة من الخرق التالف.زحام لا يرحم أحدا من المارة، كذلك الذي شاهده في الساحة في داخلها وحولها وعلى جانبيها المرتكنين إلى بنايات سبق أن اعيد تعميرها نتيجة القصف العشوائي وقد اختلط الباعة بسكونية واضحة وبحركات مبهمة وبانتظار ممض قاتل لا يستطيع أحد إلاّ أن ينتظر أمامه ليرى ما سيكون من أمر هؤلاء الباعة الذين لهم صبر أيوب بانتظار القادم، هي اذن بضاعة كل شيء من الخردة ومن نتاج الصدإ واللمعان والترهيم، وهي جديدة في بعضها لم تستعمل، حديد وبلور، جلد وقماش، آهين وقطع أثريّة أحذية عتيقة مدهونة ومعلبات فاسدة، أجهزة كهربائيّة جديدة بأغلفتها متنوّعة الأشكال، مساحات للفيديو تيب والحاسبات وأنواع أخرى من المسجلات والتلفزيونات، أصوات تعمل وأخرى تصرخ وموسيقى وشاشات مضيئة وأفلام متنوّعة تعرض وأسلاك على الأرض ممدّدة تسحب القوّة الكهربائيّة لا يدري من أين، تجمعات لا حصر لها لكأنها غيبة الإنسان وحشره من جديد داخل عوالم كثيفة لا مهرب فيها إلاّ بالكاد أو بالصراخ أو بذلك القصف الوحشيّ الذي يستطيع أن يبيد تلك الجموع ويشتّت ما بحوزتها من أموال وبضاعة وخردة لا أول لها ولا آخر كما حصل قبل سنوات.

تناول سلّم النفق الذي بدأ يخف زحامه، ترك وراءه رائحة عطنة وصعد إلى الجانب الثاني من الساحة المطل على شارع السعدون ثمّ توقف لاهثا، أراد أن يمسح جبينه الذي

تندى، تذكر بداية الشتاء، هل يجفّف الانسان عرقا في الشتاء، لماذا يحسب حساب ألف حساب لوجود الآخرين، تذكر قولا شائعا : (امسح عرقك... واحمل كيسك على ظهرك)

- لا أستطيع إنهم في كل مكان يتطلعون إليّ، أسرع اذن لا استطيع أصبحت نحيفا وضعيفا - حمل كيس الكتب بيده اليمنى واقترب من واجهة مكتبة كان يعرف صاحبها منذ سنوات مضت، لم يجده، وجد اثنين، الأوّل يقف بائعا، والثاني اصغر عمرا، خمّن بأنه ابن الرجل الذي يعرفه، لم يقل له شيئا، اخرج الكتب ووضعها أمامه تقدّم ذاك بحركة تمثيليّة بطيئة وبوجه جامد ليس فيه ما يوحي بالشراء، أمسك بواحد وبآخر قلّب الأول والثاني والثالث تطلّع إلى الفهارس والعناوين وأرقام الصفحات بخبرة فيها المعرفة إلى جانب الادعاء والكذب وحسب المساومة البغيضة، قال :

- بكم ؟

-خمن سعرها واعطني ما يروق لك ولي.

- ادفع لك ألفي دينار.

صعق لقلة الثمن وتوقف قليلا قبل أن يجمعها ويضعها داخل الكيس ثم ردّد مع نفسه : (كيف هذا، ماذا أفعل بهذا المبلغ إنّه لا يفي حتّى بسعر كيلو واحد من اللحم).

- اتدفع أكثر.. أنا احتاج إلى ثلاثة آلاف دينار.

بدا لينا منكسرا ومصرا على سحب الكتب وادخالها الكيس، ابتعد الولد عنه لاهيا نفسه بإزالة الغبار عن عناوين كتب كانت ممتدة أمامه، يمسح عنها ما علق بها من قدم، تذكر والده الذي كان يفترش الأرض قبل أكثر من عشرين عاما ويتعامل مع القراء والأدباء وعشاق الكتب بمبالغ زهيدة يسجلها في ذاكرته أصلا. سحب الكيس وخرج من المكتبة ثم دخل أخرى يعرف صاحبها معرفة بسيطة منذ وقت طويل، كان الرجل يعد أكواما من النقود الورقية، عرض عليه الأمر بسرعة، لم يكلف ذاك نفسه بالنظر إليها، بل أكد له بأنه سيمنحه المبلغ الذي سيثمنه له الآخرون إن وجدوا. قلب الأمر في ذاكرته وجده طويلا وشائكا ومعقدا، من الذي سيثمن وأين. أخذ الكتب وخرج إلى مساحة الرصيف، لم يتطلع لأحد كان بأعصاب مهتزة وبشيء من توتر، مر بطيئا يحاول مشاغلة الأمر فوجد المكان كما عهده من قبل ثمة محلات للحلوى مهجورة وبائع للمرطبات ران على وجوده القدم وأشجار معمرة ذابلة عتيقة وأماكن كانت مأهولة ومنسقة وجدها مقفرة، تلفت لا أحد يعرفه ولا يعرف أي مار من هناك، وجد مسطبة إسمنتية مضلعة بالخشب وأخرى بجانبها وامرأة تجلس وتحتضن طفلها وبين أرجلها حقيبة من قماش ملون للمتاع والملابس، خمن إن المرأة غريبة عن المدينة ربما هي من احدى المحافظات تنتظر أحدا، تطلع لعيادات الأطباء من خلال لوحات أسمائهم واختصاصاتهم، حول نظراته إلى جميع الأمكنة، المتاهة نفسها حاول أن يسترجع شيئا من أيام مضت، كان يأتي إلى هنا ويجلس في مقهى كان موجودا، إنه يعرف المكان جيدا، وإن يهدأ قليلا، وضع كيس الكتب قربه خلع نظارته ومسح زجاجها المضبب، أعادها ثانية توضحت الصور أمامه أكثر، مر بائع الكتب الذي خيره بالشراء وبسعر التخمين، مر من أمامه كأنه لا يعرفه، وجده قميئا قصير القامة يرتدي الملابس نفسها التي عرفه بها، أدار وجهه عنه التصقت نظراته بحركات المرأة وبطفلها الذي تقدم عنها خطوات، دقائق ثم جاء رجل، حادثها قفز إليه الطفل حمل الرجل عنها حقيبة المتاع وعبروا الشارع إلى جهة ثانية، أحس بارتياح لعبورهم الشارع بسلام كان هذا المكان مقهى في يوم ما وتحت ظلال شجرتين معمرتين وجد مسطبات عدة بقيت منها اثنتان تقاومان الزمن، التفت إلى الخلف باحثا عن مكان الوجاق وصندوق المبردات وجد حفنات من التربة ونفايات وأزبال متجمعة وأوراق أشجار متآكلة منقوعة بسيل من مياه جارية من مسيلة رفيعة ممتدة من مكان لا يعرف عنه شيئا، أحس بشيء من الأسى ومن الراحة مشوبة بالتوتر وبالانتظار الممض. قام وأخذ معه كيس الكتب ثم دخل مكتبة حديثة وجدها صغيرة ذات واجهة زجاجية، كانت امرأة بداخلها ورجل يرتب أشياء في الداخل بادرهما بالسلام وعرض عليهما الكيس، أخذت المرأة الكتب ونظرت إليها كالباحثة عن شيء فتّشتها تماما ووضعت كل كتاب تنتهي منه على منضدة ذات سطح زجاجي بقربها ثم رفعت وجهها فيه مسحة من جمال وقالت تسأل الرجل شيئا، بدا ذلك محايدا في أجوبته، أحس بعدم رضاه فحاول أخذها ووضعها داخل الكيس من جديد إلا أن المرأة أشرت بعينيها وقالت :

- حسنا أعطيك ثلاثة آلاف بالرغم من معرفتي بأن مثل هذه العناوين ثقيلة في مبيعاتها.

رد عليها هادئا :

- نعم إن طالبها يشتريها بأي ثمن إن إحتاجها، وإن شئت يا سيدتي آخذها وأخرج.

قالت :

- كلا، خذ ثلاثة آلاف وأخرج، ثم ابتسمت.

سحبت مبلغا بيديها مررت أصابعها بداخله فاقتطعت ثلاثة آلاف وقدمتها له. شكرها وتناول الكيس خاليا وخرج إلى رصيف الشارع متوجها نحو الجهة الثانية منه مؤكدا للمرأة وهي داخل واجهة الزجاج بأنه غير راض عن هذه المساومة، بدأ يمر متباطئا حتى عبر إلى الجهة الثانية ومن هناك حدد هدفه من جديد.

(حسنا حلت مشكلة الأيام القادمة ولكن ما الذي يتبقى لما بعدها).

تنفس بعمق وسحب زفيرا طويلا يسميه البعض (حسرة) ولكنها معبر مهم إلى حالة من الحزن لا تتوقف بل تتجدد مع تجدد يوم الانسان وطلبه للمأكل والمشرب والديمومة التي تلازمه مهما كانت ضئيلة، فكر بما فعله وكيف تندى جسده بالعرق في أيام باردة، وكيف لفه الخجل ودفعته حاجة ملحة إلى التواصل المليء بالإصرار، فهل عليه أن يتجمد إلى وجود غد لا يعرفه أم عليه أن يختفي متواريا حتى عن نفسه.

قسم المبلغ في ذاكرته، شيء منه للطحين، وآخر للرز والمتبقي منه للزيت، إذن ماذا سيتبقى للسكر، قال : (لا شيء، لا يوجد سكر، انتهى أمره ليس له وجود على ظهر هذه البسيطة، لنأكل التمر مع الشاي، لنضع تمرة واحدة ونشرب شايا مرا فهو أجدى من صرف كل هذه المبالغ).

أخذ الحافلة (82) إلى سوق الجملة، السوق مداه الشارع العريض الطويل أرض على الجانبين تكدس فيها الباعة، فهم متلازمون ببقعة تلك الأرض لا ينفكون منها وحركة الأرجل مستمرة متواصلة مليئة بالتدفق على بعضها بدرجة التدافع والاشتباك وحتى الاختناق، وسط الشارع مزدحم، السيارات محاصرة بطيئة الحركة، كل الناس هناك، حتى هو يبحث معهم عن شيء وعن أشياء، كلها حاجات يومية تباع بأثمان باهظة خيالية لا مساومة لا كلام، السعر هو ذاته يتكرر يتصاعد في كل ساعة ينخفض مرة ويتصاعد مرات لا أسئلة وحتى إن وجدت تكون إجابات حاضرة عند جميع الباعة والمارة المتسكعين والمتزاحمين والمتصاعدين إلى أين. . . ؟

حتى الصغار والنساء يخترقون المكان يبيعون كل شيء ويغشون في كل شيء ويتجولون من مكان إلى اخر، عربات وشاحنات وأثقال وأحمال ترفع باليد وأكياس بأشكال كافة وأناس لا وجود لهم ولا أصوات، مجرد حركات وهمس وهمهمات خفيفة وجموع لا تعرف هوية لها ولا سمات شاحنات تتوسط الأرصفة حاوياتها مغلقة متوقفة فوقها أناس وحولها أناس تماما تكبر الأشياء الصغيرة تتحول إلى قوة هائلة، قطعة السكر مرمية وحولها أكوام النمل، قطعة السكر تتحرك بفعل قوة دفع وإحاطة النمل بها تلك هي الرؤية حول مجالات النظر، لا وجود لفضاء وهناك حتى الشتاء تحول إلى صيف قائظ مليء بأبخرة تلفح الوجوه، يحيط الناس بكل شيء وحاسة الشم عندهم قوية لكأنها رائحة الفضاء ذاته تتنزل من مكان عال لتدفع بهم نحو هاوية لا قرار لها.

(في صباحات الأيام يرى الفتاة أكثر من جميلة حينما يلتقيها، هي عذبة في حيائها وتصرفها، هي أكثر من رائعة إن قال عنها ذلك، هي صورة يؤكدها النهار بحاجاته أيضا، فلها متطلبات ومقومات يومية عندما يتحدثان بها، تغرق تلك الصداقة الأليفة بحقيقة من هموم لا أول لها ولا آخر).

كان يحمل كيسين، الأول للطحين والثاني للرز، لقد صرف المبلغ كله، حاول أن يرى دقيق الطحين جيدا، انحنى ليضعه داخل كيس القماش، حمل بأصابعه ذرات بيض رفعها لأنفه يشم عبقها، في المرة السابقة كانت رائحة الطحين عطنة دخل ذراته شيئا من رطوبة وعفن، تلوثت أرنبة أنفه بالبياض ومن ثم أصابعه قرب كيس الرز من رجليه سقطت علبة نظارته من جيبه الأعلى كان قد تخلص منها، حددت جبينه ببخار من العرق، أحس بها تزعجه، أدخلها في جلدها الأسود ووضعها في مكان مألوف، سقطت من جيبه على الأرض قرب كيس الطحين مرت الأقدام أسرع من يديه سحقتها قدم عابرة، وأخرى متدافعة لا يدري إلى أين، دفع البعض عن حطامها واخترقها البعض إلى ركن آخر، رفع غلافها الأسود وجدها محطمة مهشمة الزجاج والاطار، رماها إلى جانب لكأنه يدفنها أو يودعها بعد الدفن وضع الجلد في جيبه التفت إلى كيس القماش رأى فيه مجالا واسعا لوضع الكيسين كبسهما ببعضهما حمل الثقل الجديد بيد راجفة منهكة، رأى المسافة طويلة وبعيدة لكأن الأفق لا يظهر في شوارع المدينة أو خلفها، أو لكأن المكان لا يوحي بشيء سوى ببعد ثقيل كالرصاص وبتعب يشل الرغبة ويبعدها عن الكلام والتركيز والتمثل، ورأى متاهة نفسه خضراء بلون الرماد، ورأى البيت الذي يتجه إليه متواريا لكأنه في آخر الدنيا ولكنه حاضر ومفعم بجهد الأسئلة.

قصة

محسن البنزرتي

الآن صرت أعرف



- إلى أين ؟

قلت دون أن أتبين السائل ولم أعد أعبأ بمثل هذه الأمور.

- لا أعرف... لا أعرف... لا أعرف...

واصلت سيري ولساني يردّد العبارة التي صارت الجواب الأوحد على كل سائل يسألني .

سمعت صوتا قال في إشفاق :

- لا حول ولا قوة إلا بالله، حصل له ما حصل لعبد الله!

جزت الباب الغربيّ، تاركا ورائي مدينة هدم نصف سورها ومنازل قوّضت أركانها ورباطا شوّهت معالمه رغم ترميمها.

أغادر المدينة وبحرها، أغادرك ربما إلى الأبد، يا موطن فرحي ومنبت حزني. لم يعد لي عزيز فيك. أسير بعيدا عنك وقد ضاعت أمانيّ، أتركك كما تركوك وتنكروا لك كما فعل بي أهلي.

غريبا صرت فيك بين غرباء وافدين شوهوا ما بقي من معالمك المتداعية. كادت عربة أن تدعسني. صرخ فيّ سائقها :

- مالك !؟ ضيعت عقلك ! انتبه لحالك!

قلت دون أن أنظر إلى أحد :

- لا يعرف... لا يعرف... لا يعرف...

مضى ومضيت... الطريق تمتد وتمتد مرتفعة منحدرة أو منبسطة... استطال ظلي، تكسّر على صخور ناتئة وأشجار متنافرة وأراض مهجورة. توقفت، نظرت إلى الشّفق :«ستغيب الشمس وراء تلك الهضبة... إن لها مستقرا وأنا لم يعد لي مستقر»

تحت زيتونة وارفة تمدّدت، ضممت إليّ أطرافي وغفوت... أفقت قبل الفجر بقليل، اعتدلت مستندا إلى الجذع العتيق :« لم تعد أحلامي كما كانت، لم تعد أوهامي تسعدني ولا خيالاتي تفزعني، دعيّا كنت أرعن، لم أكن أعلم أن الزمن لي بالمرصاد، كأن لعنة حلت بي، رحل أحبابي.. أمي .. أبي... زوجتي... ابني... أقاربي

خانوا الأصول والعهود، حزنوا لحزني أياما معدودات خوفا من أقاويل الناس ثم سرعان ما تكالبوا على ما بقي مني بسبب الأرض تكالب أبناء آوى على فريسة جريحة... آه لم أكن أعرف أن القمر بكل هذا الجمال!.. كم كنت جاهلا بحقيقة الأمور. كنت أعتقد أن القفار موطن للوحشة والوحوش.. كنت غبيا.. لم أكن أعرف أن كل قائم زائل وكل شيء له آخر: أنا، هم وهذه الأشياء حولي وتلك هناك داخل الأسوار وحولها..»

* هناك من حيث أتيت ظهر القرص الذهبيّ. نهضت، اقتربت من نخلة لم يعد يسقيها إلا خالقها، التقطت رطبا تناثرحول جذعها السامق، ملأت جيوبي ثم أتبعت سببا. مشيت ومشيت والحر يشتد، بلّلني عرقي وتثاقلت خطواتي... حلقت ثلاثة طيور خضر... اقتربت... سبع نخلات وبعض أعشاب وصخرتان وماء يترقرق، انحنيت فقرأت كلمات خطت بسواد «عين غرس الله»... لمّا ارتويت نظرت حولي... ما.... هذا؟ جراب! أيّ سيارة تركوه؟

هل خط واردهم تلك الكلمات؟... المهم ليس به ثقب، لأستريح الآن، غسلت تمرات واستلقيت في ظل النخيل. هبّت نسيمات كأنفاس الجنان، رغم تعبي ولوعتي رفّ الفؤاد وانتشى: «عجبا! أينسى المرء أساه بمثل هذه السهولة!؟ أيكفي ظل نسيمات وماء يترقرق؟ لا... لا... هي الخضرة في القفار... هي النخل الباسق والماء الصافي الراوي... هي الشمس والصخور الراحلة في الخلاء... هل ستدلني على الوديان السبعة إذا اتبعت أثرها؟... هذه هي وهذا أنا... كم كنت غافلا».

استطالت ظلال النخيل فنهضت وأتبعت سببا......... لما رأيت الديار حدّثُ عن دروبها، في مدخل القرية أطفال عليهم أسمال يطاردون كلبا أسود... لما رأوني هموا برجمي، اقترب مني الكلب وتمسح برجلي فصرخت فيهم، أفزعهم صوتي ومظهري فتفرقوا عباديد. ابتعدت مسرعا عن الديار والكلب في إثري يجر قائمته الخلفية اليسرى. لما نأيت عنها وعدت إلى القفر وضعت حجرا في ظل نخلة مهجورة، أنزلت جرابي وأخرجت منديلا ودعوت الكلب فأقبل دون تردد. غسلت جرحه وربطت المنديل حول قائمته.... أسندت رأسي إلى جذع النخلة وغفوت... لما فتحت عيني أبصرت الكلب نائما وقد أسند رأسه على فخذي... بقيت أتأمله محاذرا أن أتحرك «حقا كنت مثلهم... صم بكم لا يفقهون... ضباع تتصارع على جيفة، أي سفه كنت فيه!.». وضعت كفي على رأسه بحنو افتقدته منذ زمن نظرت حولي ودموعي تبلل لحيتي التي طالت وتشابكت خصلاتها فرأيت العقرب يقترب. هممت بالنهوض فانتصب الكلب، نظر إليّ مستفسرا ثم نظر إلى حيث أنظر وفي لمح البصر انقضّ على العقرب فدعسه بقائمتيه الأماميتين غير عابئ بجرحه.

ثبّت جرابي على كتفي، نفضت التراب عن ثوبي. التحق بي الكلب فأقعيت وضممته إلي مداعبا ظهره «شكرا لك يا صديقي من الآن سأسميك «فارس الليل». هيّا سنرحل الآن سنصعد إلى هناك ثم نتبع سببا، هيّا قبل مغيب الشمس.»

ارتقينا الربوة نحو الأعلى وفؤادي يردد منتشيا:

«الآن صرت أعرف، عرفت نفسي، الآن صرت أعرف، إني أعرف».



محمد الراوي

انتزع يا جوع من عزلة الليل بهجة السموم



- حياتي -

كانت السماء ملبدة بالسحب الداكنة، وكان ثمة نورسان أبيضان حزينان يحلقان عند الأفق، يبحثان عن الأسماك التي تصعد إلى سطح البحر. سرت على الرمال وحيدا، لا أسمع إلا صوت الأمواج الصاخبة التي تهاجم الشاطئ.

عثرت على خوذة جندي غطتها طحالب البحرالخضراء، وعلى بعد أمتار قليلة، رأيت جثثا ملقاة على الرمال، مشبعة بالماء المالح، ممزقة الثياب، جثثا لجنود ورجال ونساء، جثثا منتفخة، رؤوسها الظاهرة زرقاء اللون..

ورأيت نفسي ملقى مع الجثث، لكني كنت أتنفس.

لما سقط المطر فجأة بغزارة، ذهبت إلى كوخي الذي لا يبعد عن الشاطئ كثيرا. توجهت فورا إلى فراشي الصغير ونمت.

رأيت الشاطئ في الحلم مشمسا، ومزدحما بالمصطافين، وعددا كبيرا من الأطفال والشباب يلعبون ويمرحون على الرمال، أجسامهم العارية تلتمع تحت وهج الشمس، وثمة شمسيات ملونة منتشرة على طول الشاطئ يجلس تحتها في استرخاء الرجال والنساء الجميلات.

قمت من نومي مذعورا، اتجهت إلى النافذة. نظرت من خلال الزجاج فوجدت الجثث كما هي، ملقاة فوق الشاطئ، والأمواج تحاول أن تطولها، فعدت إلى فراشي الصغير واستغرقت في النوم هادئ البال.

- بكائي -

كان الليل في أوله، وزحام الناس في الميدان يثير غبارا رمادي اللون فينتشر فوقهم، تكشف عنه الأضواء التي بكرت في السطوع.

شعرت بالاختناق وحاولت جاهدا أن أخلص نفسي من وجودهم، فهم كثيرون إلى حد لا يطاق.

اخترقت الزحام وأنا أشعر باذرعهم واكتافهم تضربني وتدفعني يمينا ويسارا. رأيتهم وكأنهم يحاولون أن يتخلصوا من بعضهم البعض.

الفرادى منهم يحدثون أنفسهم بصوت مسموع، ويلوحون في الهواء بأذرع مفرودة. الذين يسيرون معا يتبادلون الشكوى أو الوعيد، وهم يحملون أكياس البلاستيك المملوءة بأرغفة الخبز والملابس القديمة.

لم أقاومهم، تركتهم يتقاذفونني لأني كنت أفكر في أشياء كثيرة، وكنت تعبا من كثرة المسير، وكنت في حاجة إلى أن أكون بمفردي، وحيدا بعيدا عن الناس.

وصلت إلى نهاية الميدان فوجدت أرضا خلاء شبه مظلمة محصورة بين بنايتين عاليتين جدا. اندفعت إليها وتوغلت فيها مجتازا أكوام النفايات والتراب.

ولأن المكان كان شبه مظلما ولم تتعود عيناي عليه بعد، فوجئت بحائط اصطدمت به، فألصقت وجهي به، وفردت ذراعي عليه وأخذت في النحيب.

- موتي -

لما شعرت بدنو أجلي
وددت لو حلقت في السماء
لأشاهد على الأرض موتي

- موتها -

فيما كنت أعبر الشارع محاولا تفادي السيارات المسرعة، كدت أصطدم بدراجة يقودها رجل يرتدي جلبابا قديما. وكان ثمة مفرش كالح اللون ملفوفا ومثبتا خلفه بعرض الدراجة.

توقف الرجل ذو الجلباب فجأة حتى يتجنب الاصطدام بي، فسقط المفرش القديم على الأرض، ثقيلا.

وفيما أنا أعتذر إليه، حاولت أن أعيد إليه المفرش القديم الملقى على الأرض، فتدحرجت منه فتاة صغيرة متصلبة الجسد، مغمضة العينين، في شعرها أشرطة حمراء جديدة.

قال الرجل ذو الجلباب القديم وهو يسرع بالنزول من فوق الدراجة ليستعيد أشياءه، انها ابنته... وهو ذاهب إلى المقبرة لدفنها.

- موته -

مر بي رجل عجوز رآني ممددا جسدي على الرصيف ساكنا.

قال لي الرجل العجوز : ماذا بك يا بني؟

قلت له : يا جدي.. لقد مللت الحياة وأريد أن أموت.

قال لي الرجل العجوز : يا بني.. في الحياة مباهج كثيرة، ليس من المعقول أنك استنفدتها كلها حتى تطلب الموت.

قلت له : يا جدي... لقد استنفدت المباهج المجانية التي لم تكلفني شيئا.. أما المباهج الأخرى فهي ستكلفني فوق طاقتي، وأنا شاب فقير... لذلك أستعجل الموت.

قال لي الرجل العجوز : يا بني... إن الحياة في حد ذاتها بهجة. لكن... حسنا إذا أردت أن تموت... فما عليك إلا أن تدفن جسدك في التراب.

- حياتها -

فيما كنت أجلس على رصيف المقهى احتسي فنجانا من القهوة كنت في حاجة إليه، أقبلت عليّ امرأة ترتدي جلبابا أسود وطرحة سوداء، تحمل طفلة صغيرة مرمدة العينين على ذراعها.

مدت المرأة يدها وطلبت مني خمسة قروش لتشتري رغيفا. هكذا حددت طلبها. ولما وجدتني أرمقها صامتا، الحت قائلة ان الرغيف من أجل طفلتها، فأعطيتها القروش الخمسة.

تابعتها وهي تعبر الطريق في الجانب الآخر الذي يواجه المقهى رأيتها تمد يدها إلى صاحب حانوت صغير وتعود يدها وهي ممسكة برغيف أسمر صغير.

قرفصت المرأة على الطوار أمامي. شقت جانب الرغيف باصابعها العجفاء ثم أخرجت ثديها القريب من وجه الطفلة وأخذت تعتصره داخل الرغيف المفتوح وتناوله لطفلتها مترعا باللبن، وهي تهدهدها.

- سلام -

كان عائدا إلى بيته في وقت متأخر من الليل. كان طريقه طويلا تحفه من الجانبين مزارع تمتد إلى مساحات بعيدة، وقليل من البيوت الصغيرة المغلقة الأبواب.

لا يسمع نباح الكلاب وزغاريد صراصير الحقول ونقيق الضفادع. التقطت أذناه أصواتا بشرية من داخل الأرض المزروعة القريبة منه. شعر بالانس وزالت عنه مشاعر الوحدة والخوف، وكاد يغني لليل.

اتجه صوب المكان الذي التقط منه أصوات البشر. عبر الطريق المترب وأدخل نصف جسده بين سيقان الزرع العالي. لم ير شيئا، ولم يسمع صوتا. بادر بالسلام يلقيه في طيات الظلمة : السلام عليكم. جاءته الطلقة النارية في صدره.

- غيرة -

ظللت عقودا كثيرة أشعر بالحقد والغيرة من الذين يعيشون فوقي. أشعر بوقع أقدامهم على الأرض فوقي، وبأصواتهم تخترق عزلتي القديمة المنسية. أسأل نفسي وأرد عليها أن لا عدل هناك.

فيما أنا ملقى في الأسفل، أحسست بوقع أقدامهم. كانوا يتحدثون ويضحكون. التقط سمعي المرهف كف أحدهم وهي تزيل التراب من فوق شاهدتي قائلا : يا لك من سعيد الحظ أيها المدفون تحت الثرى.

- خائنة -

سمعت وقع أقدامه السريعة المكتومة فوق الرمال. من خلال الضباب رأيتها بدون ملابس، عارية الجسد، محلولة الشعر، تمتطي حصانا أسود يعدو وبها على الشاطئ، لا تكاد سيقانه تلامس الرمال.

هكذا رأيتها، وبشرتها العارية في لون الحنطة وسط الضباب، حتى اشرأب الحصان بعنقه ذي العرف الداكن، رافعا قائمتيه الأماميتين في الهواء، وهي تتشبث بكلتا ذراعيها النحيفتين القويتين، بعنقه النافر العضلات، منطلقا بها إلى جوف السماء البيضاء كالكفن.

كيف تجرؤ أن تفعلها، وتتركني هاربة من الأرض.. هذه الخائنة؟.

- جوعى -

في الليل، كنت أحب أن أخترق الميدان الخالي من البشر، لأجد نفسي غارقا في ضوئه الأصفر الباهت.

في هذا المساء، دلفت إليه وتجولت في مساحته الكبيرة وحدي وأنا استحم في ضوئه الكئيب، وظلي منكمش تحت قدمي.

وفيما أنا أفعل، أحسست بهم قبل أن يلوحوا لي. رأيت أشباحهم في الظلمة، مقبلين نحوي، عرايا، أجسادهم رمادية، شفاهم ممصوصة وعيونهم أحداق مجوفة جامدة.

اختلط علي الأمر: هل هم جوعى أم موتى؟

جوعى لأن أجسادهم ضامرة هزيلة، وعظامهم بارزة.

موتى لأني سمعت عظامهم وهي تقرقع، وهم يتجهون نحوي، متخشبين، يزحفون ولا يسيرون، لا يحيدون يمنة ولا يسرة.

فجأة وجدت أحدهم أمامي، واقفا في مواجهتي.

قلت له وأنا أشير إليهم: هل هم الجوعى؟

وشلحت ملابسي من فوق بطني المشفوطة.

فهز رأسه ببطء وكأنه يتحرك على عمود من العظم وقال لي بصوت مبحوح ذي صرير: لا...

وأشار إلى ظلمة تجويف البطن، وإلى عظام الحوض البيضاء.

- انتظار -

لما سمعت الضوضاء في حلمي، وشممت روائح الطبخ ممتزجة بروائح العطور، أفقت من نومي وقلبي من الداخل يضرب صدري ضربا مبرحا.

فتحت باب مسكني وخرجت إلى البسطة العريضة. وجدت أبواب المساكن الأخرى مغلقة ولا شيء آخر.

أخذت انتصت على الأبواب فلم أسمع تنفسا.

وحينما دفعت أحد الأبواب إلى الداخل. شممت رائحة قديمة زنخة، ورأيت رجلا عجوزا يجلس على مقعد بمسندين في مواجهة الباب، ينظر إلى السقف، وامرأة واقفة خلفه نظرتها شاردة في فراغ الصالة، مفرودة الذراعين، ثابتة في مكانها، تقطع الطريق على باب صغير مغلق خلفها.

مررت بجسدي متسللا من تحت ذراعيها المفرودتين المشلولتين، ودفعت الباب فكشف لي عن حمام تقف في وسطه فتاة عارية مفرودة الذراعين، وافرة النهدين، ممتلئة من أسفل، ومثلث عانتها منتفخ كثيف الشعر، وعيناها تنظران في تواصل وأمل إلى القادم من ناحية باب الحمام دون أن تشعر بي، أو تراني.

سطوع الذاكرة وحركيّة الشّكل لدى الرسّام الهادي العابد

بدر الدّين الرّياحي



تتأسّس تجربة الهادي العابد التشكيلية على عوالم مختلفة ومتعدّدة الخصائص، تجريديّة، تاريخيّة، وأسطوريّة... حيث الفضاء المتشكّل حركة مستديمة تهجس بالحنين إلى الأبديّة، وتبعث على الحلم والإستيهام، مدارها في ذلك سطوع الذاكرة وديناميّة الشكل، فمناخ أغلب أعماله فتنة إكتشاف لأشكال جديدة غائمة الألوان والملامح عبر إشراق الذاكرة التي تستحضر علامات وأشكالا رامزة تخص علاقة الإنسان بذاته وبالآخر وبالعالم، علاقة الإنسان بالجماليّ من حيث هو تحفّز متواصل لإمتلاكه، حيث تتبدّى هذه الذاكرة ساطعة بشعريتها الموحية في مستوى الألوان المبتكرة، وبدقّتها المحكمة في بناء الأشكال الغائمة / المتوهّجة، حتى لكأنّنا إزاء عالم فنّي مخصوص، لا تدركه العين، وإنما يصوغه الخيال المفتون بطريقته الخاصّة، ، عالم مبدع «يشبه كل شيء ولا شيء يشبهه!»، ومن هنا يتجذّر فن وجماليّة هذه التجربة التشكيلية.

ولد الهادي العابد بمساكن سنة 1945 * من خريجيّ أكاديميّة الفنون الجميلة بمدينة كولونيا الألمانية * أقام أوّل معرض له سنة 1970 بمدينة فرنكفورت * أسندت له أكاديميّة دوسلدورف للفنون الجميلة سنة 1978 أعلى رتبة في الفن التشكيلي حول أعمال تشكيليّة تقوم على تقنية الرّسم بالرّمل * أقام العديد من المعارض في كل من سويسرا وهولندا وهومبورغ وبرلين * في سنة 1990 أسّس قافلة الفنّ مع ثلّة من الرسّامين هدفها ربط الصّلة بين الشرق والغرب * ساهم في سنة 1993 في تنشيط المتحف العالمي بمدينة ديسبورغ بألمانيا * في سنة 1994 عاد إلى الوطن وفتح رواقا للفنون بمرسى القنطاوي، حمّام سوسة.

سطوع الذّاكرة:

يحتفي فضاء اللّوحة بشطحات فرشاة منفلتة بفعل قوة المتخيّل، حيث المتشكّل حفر في وجود الانسان وكيانه، واجتراح لدلالات ورموز بصيغ فنيّة (التواصل، الحبّ، الفناء، الأبديّة)، ولعلّها بهذا المنحى تسعى التجربة إلى تأسيس «فلسفة اللّوحة» وبلورة معالمها عبر رؤية جماليّة تتجاوز المعطى وتقدّم أكثر ممّا هو كائن، كأنّه هجس على شاكلة نيتشه «أنا هو الذاهب إلى الأعماق ولا أبالي بضيق المدى وباتّساعه». إنّه توق إلى الإندثار في أفق المجاهل والخفايا، ورغبة ملحّة في دغدغة المطلق وملامسته، حيث يكون سفر الفرشاة مفتوحا على ألق الطفولة ووضيء منارات الذّاكرة، يقول الرّسام «لقد تجذّرت ذاكرتي منذ الصغر في رموز الذات والأرض والتّواصل مع رصيد التراث المتأصل في حياتنا اليومية... مناخ تونس يغذّيني بالضوء والعناصر التي كوّنت مخيّلتي وشخصيّتي، هذا إضافة إلى المهجر الذي مكّنني من اكتشاف عوالم جديدة وانفتاح على لغات عالميّة» تمتح اللّوحة أبجديات عوالمها من سطوع الذاكرة التي تسعف صاحبها في إلتقاط علامات وأشكالا وأمكنة تلابس مرجعيات تاريخية موغلة في القدم (قصور مطماطة، المعالم الإسلاميّة، طقوس الإنسان البدائي) ليعاد خلقها من جديد بديناميّة أشكال غائمة في فضاء ممتدّ يتوهّج بالضوء، وفيه يخفق الظلّ، حتى لكأنّ هذا الفضاء، فضاء إفصاح عن سحيق التاريخ ومجاهل الانسان عبر نسيج الذّاكرة ووهج المتخيّل، إذ يستحيل العالم منفتحا على رموز واكتشافات أخرى تتجاوز المعطى والكائن الموضوعيين، بطريقة جماليّة لا تخلو من عمق وفرادة،

إنّ العودة إلى البدايات الأولى والحفر في الطقوس القديمة للإنسان إنّما هو حنين جارف إلى الأشياء البكر التي تجسّد عمق الطبيعة ومكوّناتها الحقيقية، وتبعا لذلك تطلع هذه الأشياء غائمة، مشوّشة الملامح، على غرابة طقوسها وضبابيتها، فلا وجوه مكتملة السّمات والملامح ولا أجساد دقيقة الأعضاء والخصائص،



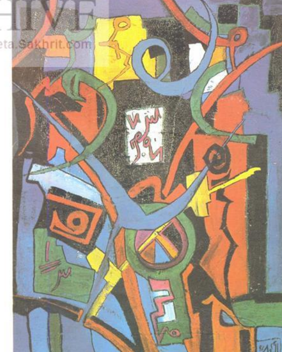


مشاهد غرائبيّة تلوح من بعيد ملتبسة بغبار الزّمن ومبتلّة بضوء البدايات، وهي بذلك تجسيد شعريّ للعودة إلى الأقاصي الأولى بفرح طفوليّ مؤتلق.

تشرق اللّوحة بحلم شفيف يغري بمزيد الحلم والإستيهام، إذ أنّ المتشكّل عالم مكتشف للوهلة الأولى رغم وجوده في الواقع التاريخي فقصور مطماطة في اللّوحة لا تحيلنا إلى نفسها في التاريخ، إنتاجا حرفيّا مفهوميّا، بقدر ما تخرج من حيّز المادّي الموضوعي إلى حيّز المتخيّل المرن، فالمعالم لا تخبر عن مرجعيّتها وتاريخها تقريريّا وإنّما تهجس بالتّجاذب والأبديّة، عبر أشكال مخصوصة تجسّد لقاء الإنسان مع الآخر ومع الزمن في فضاء يتسّع إلى أكثر من حلم وتأويل، ههنا يستحيل المكان رمزا لأبعاد فلسفيّة تخصّ علاقة الذات الإنسانيّة بالزمن، من حيث رؤيتها له وتأثيره فيها.

إنّ هذا الإشتغال التشكيلي العميق على إدراك المجاهل والأسرار، إنّما هو سعي واع إلى تأسيس





فلسفة أخرى ذات أبعاد جماليّة تترصد الأشياء والعناصر في خفقتها الأولى ليتّم إنتاجها فنيّا في بنى رامزة ودالّة تلتصق بكيان الإنسان وتلتحم بوجوده، فهذا التوجّه المختلف تحدوه رغبة في البحث والتجريب والمغامرة. يقول الرسّام «لا أزال أبحث عن صيغ فنيّة منفلتة، لأنّني أؤمن بالتنوّع والإختلاف الخلاقيّن» وهكذا يصبح الفن عند الرسّام الهادي العابد: «مغامرة دائمة للحوار مع الذات والآخر والزمن» مغامرة مفتوحة على مناطق وأقاليم مظلمة لم يطأها حدس الإنسان، إنّه تفكيك

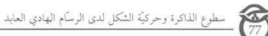
عجيب لأشياء العالم إلى علامات أخرى قصد صياغتها من جديد وفق نظام ثانوي مخصوص فلوحة «الجنازة» ينبىء ظاهرها بطقس إنساني متعارف عليه لكنّ المتعمّق في خفاياها يدرك أنّ المشهد أخطر بكثير، فالأشكال الغائمة، المنحنيّة، متواشجة، متباعدة الشوابك والألوان (تداخل البنفسجي مع الأحمر الهادئ والأخضر الفاتح)، إذ لا معالم على مشهد أحياء، إنّما هي طقوس سرياليّة، لمشهد أموات يخرج من فجوات في الأرض كي يشيّع جنازته بنفسه، بديناميّة عجيبة وبإيقاع غريب. هو توق محموم لقلب الحقيقة ورغبة جامحة في الإطلالة على اللاّمعقول بأسلوب حدسيّ لا يخلو من براعة.

إنّنا إزاء تشكيلات من خلالها نكتشف مجاهل وأسرارا قد لا تدركها العين ولا يطؤها الخيال العاديّ، فإذا المعطى الجمالي انبهار وتحقيق لفعل دهشة لدى المتقبّل، بل لعلّه ارباك الفنّ وسحره لحظة تنافذه مع المعطى المفهوميّ الحرفيّ، مع النظرة «الأفقيّة» السّاكنة للعالم،

ديناميّة الشّكل:

تتوفر الرّسوم على دقّة محكمة بناء الشكل خلقا وتوزيعا في الفضاء، ليتساوق حميميّا مع موضوعه، ففي لوحة العودة تبدو الأشكال متناهية إلى الزّوال والإندثار في حركتها المنحدرة الثّقيلة التي تشي بالفناء والنّهاية، لكن هذا السكون المتمظهر في الدّلالة تقابله ديناميّة للفضاء الكليّ المتشكّل، فالملامح هنا تصرّح بنفسها دونما خفاء وتخبر عن عميق رموزها بلا تجريد. وتبعا لذلك يمكن القول إنّ الشكل لدى العابد متحفّز دوما إلى الحركة والسكون في آن. لكنّه أبدا ذو ديناميّة تجعل من اللّوحة عالما متحركا يستدرجنا بإغراء إلى الولوج إليه والتورّط في منعطفاته وأسراره. فالفجوات والفراغات تفتح على الضوء المنحدر من كل الإتجاهات، أطياف وخيالات تطلّ على بعضها وعلى العالم...، متلمّسة خطاها في وحل الحلم وغبار المدى...

أجساد متشظية تبحث عن أجزائها المترامية، سعيا إلى التجاذب والحلول. والكلّ في حركة مسترسلة،







موزّعة على أكثر من اتجاه وأفق وفق لعبة الخفاء والتّجلي الوظيفيّة لغاية الموضوع والدّلالات التي تشتغل عليهما اللّوحة.

نتبيّن في اللّوحات المنخرطة في موضوعات التّواصل أنّ الأشكال غالبا ما تكون متقابلة، رجل وإمرأة، إنسان وحيوان، أو مجموعة من الأجساد متفاوتة الخصائص والحركة، فهذا الاختيار يمثل مسوّغات فنيّة لهذه الموضوعات، قصد تعميقها عبر البحث في تنويعاتها وشوابكها المتعدّدة، إذ يصبح الفضاء تعبيرة متّسقة تصل الوشائج بين الأضداد والمتنافرات (شكل الأجساد في لوحة العودة تقابله أشكال أخرى ساكنة في المدى من نفس فصيلته). ولعلّ مردّ ذلك إحتفاء الفضاء بنفسه عبر إيقاع سنفوني هادىء فيه تتوالد الأشكال من بعضها وتكبر تدريجيا حسب اتساع، الحدود والآفاق.

أهمّ ما يسترعي الانتباه في هذا السّياق أن الرسّام الهادي العابد رغم بقائه طيلة ثلاثة عقود في المهجر بألمانيا فإن أغلب أشكاله ورموزه التي يشتغل عليها تمتح مرجعيتها من الحضارة العربية الإسلامية (الأماكن الأثرية، هيأة اللّباس، بيوت النحل، يد فاطمة، الزربية التونسية)، فلقد تجذّرت ذاكرته في رموز الأرض والتراث يقول: «الغربة علّمتني التأصّل والوفاء للقيم الفنيّة المكوّنة لشخصيّتي وهويتي العربيّة التونسيّة»

نخلص من هذا أنّ الفنّ عند الرسام على تعدّد غاياته فإنه ينهض بوظيفة حضاريّة تنحت معالم الهويّة وتجترح لها معاني عميقة تجذّر الذّات وتؤصّلها جماليًا.

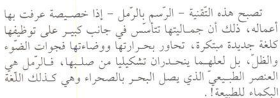
الطّبيعة والتقنيّة الفنيّة:

يقف المرء مشدوها إزاء جمالية العناصر الطّبيعية المتوهّجة التي تطفح بها الرسوم، فيكتشف سحر المادة ووضاءتها بعد تركيبها وتشكيلها في تعبيرة شعرية مشرقة تبهر العين وتغازل الخيال، حتى لكأنّ المرئيّ تحقيق لفعل لذّة لدى النّاظر.

. تستمد أغلب الأعمال التشكيليّة تقنيتها من الرّمل، فهذا العنصرالطبيعيّ متّشح بها بل أصبح إحدى خصائصها المتميّزة، فلئن سبق رسّامون آخرون الهادي العابد في استعمال هذه التقنية فإنه استطاع أن يجعل منها فرادته وإبداعه يقول: «لقد اشتغلت على عدّة رؤى في أعمالي الفنيّة، مستمداً من العناصر الطبيعيّة (الرّمل، البحر، النار) لغة جديدة لاقت نجاحا في معارضي بأوربا بشهادة أكبر النقّاد هناك».






تصبح هذه التّقنية - الرّسم بالرّمل - إذا خصيصة عرفت بها أعماله، ذلك أن جماليتها تتأسّس في جانب كبير على توظيفها كلغة جديدة مبتكرة، تحاور بحرارتها ووضاءتها فجوات الضّوء والظلّ، بل لعلهما ينحدران تشكيليا من صلبها، فالرّمل هي العنصر الطبيعيّ الذي يصل البحر بالصحراء وهي كذلك اللّغة البكماء للطبيعة!.

إنّ أخطر سؤال يمكن أن لا نظفر بإجابة دقيقة عنه في لوحات الفنان الهادي العابد هو: من أيّ مدارس فنية تنبع هذه الأعمال؟!

رغم رحلة الثلاثين عاما في أوروبا وما تمّ أثناء ذلك من إطّلاع على الينابيع الأولى لأكبر المدارس الفنيّة (الواقعيّة، التكعيبيّة السّريالية)





ظلّ الهادي العابد متأثرًا بنفسه، مستفيدا في الوقت ذاته من هذه الينابيع كلهـا، يقول: «إن السنوات التي قضيتها في المهجر مكّنتني من التعرّف بعمق على أسرار طبيعتنا الدّفينة، فالدّراسة والإحتكاك بكبار التشكيليين، ضرورة لا بدّ منها لإثراء التجربة والتعرّف إلى الذات بعمق ثمّ المصالحة معها».

تبدو إذا أعمال هذا الفنان متمثّلة كل المدارس، مستوعبة لها إذ لا يمكن الإقرار بغلبة توجّه على آخر، فالكل متمظهر بصيغ مختلفة أفرزتها الذات المتشبّعة والتّائقة إلى التجاوز والخلق.

بلاغة الألوان: إضافة إلى تقنية الرّمل التي تميّز أعمال العابد فإنّها إلى جانب ذلك اجترحت لنفسها خاصيّة في عالم الألوان، فهو عنده حاسة الانسان الدّاخلية وعمقه، بل إنّنا نكتشف مناخات مغايرة لعالمه، حيث يصبح اللّون عرس اللّغة، إذ تتواشج الألوان بنوراميّا لتختلق من نفسها أضواء ودلالات ذات طابع إحتفاليّ يعتمد إيقاعات فنيّة على وشيجة قويّة بمعانيها، فيوظّف اللّون لتعميق رموز الفضاء، فلوحات موضوع التواصل تعكس بعمق مدى انصهار الألوان وبلاغتها في إخراج الشكل من حيّز المادة الجامدة إلى حيّز المتحرّك المرن، بل أحيانا نكون إزاء تشكيلات لا يمكن ضبط ألوانها بيسر فالفضاء جانح في زينته، متقلّد فتنته أبدا.

هكذا تبقى تجربة الفنّان الهادي العابد مشدودة إلى عالم الأرض، في أعمق معانيه وأسماها. إنشداد إلى الأصول والينابيع الأولى التي خلقت الإنسان وتشكّلت روحه منها. حيث التراب خفقة البدء وعطر البدايات.

يوميات طليطلة

حسونة المصباحي

ثمة أوقات لا أحسّ فيها بأيّة رغبة في مغادرة ميونيخ. والأشهر الأخيرة من العام (اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر-) هي من بين هذه الأوقات. ففي هذه الفترة التي تتعرّى فيها الأشجار من أوراقها، وتتجهم الحدائق العامة، وتتعتم السّماء، ويشرع الظلام في الهبوط ابتداء من الساعة الرابعة ظهرا، وتتساقط الثلوج بكثافة كبيرة أحيانا، تصبح ميونيخ بالنسبة لي أجمل مدينة في العالم فأضحى عاجزا عن الابتعاد عنها حتى ولو لوقت قصير، لعلّ ذلك يعود إلى أن عشقي لشتاء الشمال لا يزال متوقدًا برغم الفترة المديدة التي أمضيتها هنا. لكأني أريد أن أنتقم من سنوات القحط والقيض التي عشتها في الجنوب. لكن ذلك اليوم وأنا أتأهب للخروج لشراء جرائد، وصلتني عبر الفاكس دعوة لحضور ندوة عن الأدب المغاربي تنظمها مدرسة المترجمين في طليطلة. آه طليطلة! قلت. مرات عديدة هفا قلبي لزيارتها غير أن الظروف حالت دون ذلك. فلقد دأبت على التردد على مدريد مرة كل عام ابتداء من 1981 وحتى 1988. وعلى مدى اصياف ثلاثة (1986 - 1987 - 1989) طفت في جميع أنحاء الأندلس، مرتين وحدي، ومرة مع زوجتي سوزان، غير أن طليطلة التي كانت في القلب دائما وأبدا ظلت صعبة المنال. ها فرصتها! قلت. ثم أرسل بالفاكس ردًا لأعلم الجهة المعنية بأنني موافق على حضورالندوة.

الخميس 12/12/1996:

مطر على مدريد. فهمت من سائق التاكسي الخمسيني، المربوع القامة الذي جاء لإستقبالي أن المسافة بين مطار مدريد وطليطلة تستغرق خمسين دقيقة. حاجز اللغة حال دون أن نتبادل الكلام بعد ذلك. فقط حين أشرفنا على طليطلة المعلقة فوق هضبة ابتسم فرحا وقال وسبّابته مصوبة نحوها: ! TOLEDO

ازدحام شديد. أحياء صناعية كئيبة تتابع على جانبي الطريق السريع. على مدى ثلاثين كيلومترا تقريبا لم أشاهد أيّ شيء يبهج القلب. بعدها تغيّر المشهد وبدأت أرى حقولا ومزارع وجبالا صغيرة معلقة في الفضاء المصقول بمياه الأمطار.

ثم فجأة برزت أمامنا طليطلة.

موظف الإستقبال في فندق كارلوس V الذي يتكلم الفرنسية بطلاقة أعلمني أني أول من وصل من المدعوين. غرفتي في الطابق الرابع. وبالرغم من أنها في موقع جيّد إذ أنها تطل على جزء كبير من المدينة، فإني لم أتمكن من الإستمتاع بهذا الإمتياز بسبب صغر النافذة. تحممت ثم استلقيت لمدة نصف ساعة. بعدها نزلت لأتيه في المدينة وحيدا. بلا دليل.

يذكر ابن عذارى المراكشي صاحب كتاب «ابيان المغرب

في اخبار الأندلس والمغرب» أن طارق بن زياد لما وصل إلى طليطلة بعد فتحه لقرطبة ومالقة وغرناطة ومرسية، وجدها خالية ليس فيها غير عدد قليل من اليهود. فقد فرّ حاكمها (هم يسمّيه علجها) مع أصحابه ليحتمي بمدينة وراء الجبل اسمها العائدة. وبعد أن سيطر طارق بن زياد على المدينة سيطرة كاملة، وضمّ اليهود، ترك بعضا من رجاله هناك، ثم سلك واديا يسمى وادي الحجارة، وهاجم حاكم طليطلة فكان النصر حليفه كما كان في المرات السابقة. ويقول ابن عذارى المراكشي أن طارق بن زياد عثر في مدينة العائدة على مائدة سليمان بن داوود وكانت كما يصفها هو «من زبرجدة خضراء، حافاتها وأرجلها منها».

بعد الفتح الإسلامي علينا أن ننتظر خلافة الحكم بن هشام بن عبد الرحمان (180 هـ - 206 هـ - 796م - 832 م) ثالث أمراء قرطبة الأمويين لكي تقفز طليطلة إلى الواجهة من جديد. ويقول المؤرخون إن الحكم بن هشام بن عبد الرحمان بديع بعد وفاة أبيه بليلة وهو ابن ست وعشرون سنة واحد عشر شهرا. وكان رجل حزم وعزم. لذا تمكن من إخماد العديد من الفتن والإنتفاضات التي اندلعت أثناء حكمه. وقد كان عبيد بن حميد حاكم طليطلة واحدا من الذين ثاروا عليه. فنصب الحكم عمروس بن يوسف قائدا لجيشه فلم يلبث هذ الأخير أن استمال بعضا من رجالات طليطلة ودعاهم إلى القيام على عبيدة والفتك به واعدا إياهم بمثوبة جليلة من الأمير. فبادر هؤلاء إلى قتل عبيد وتوجّهوا برأسه إلى عمروس الذي أنزلهم عنده. غير أن بعض البربر كانوا على خلاف مع هؤلاء فدخلوا عليهم ليلا وهم نائمون وقتلوهم شرّ قتله. وفي الصباح بعث عبيدة برؤوسهم مع رأس عبيد إلى الحكم في قرطبة، ثم دخل طليطلة فبنى قصرا منيع على باب جسره، ثم أتى بالناس إلى مكان مظهرا أنه يذبح فيه البقر، وأمرهم أن يكون دخولهم على باب، وخروجهم على باب. «فكان كل من دخل وتجاوز الباب قتل، حتى أفنى من أشرافهم سبعمائة». بعد هذه الحادثة بثمانية عشر عاما، هاجم الحكم طليطلة ليلا دون أن يعلم أحد بذلك. وكان أهلها في «غفلة وأبوابها مفتّحة» فقطع الخروج عمن كان بها. ثم استنزل أهلها من الجبال إلى السهل، وحرق ديارها، وسكنهم في الصحراء ثم ردّهم إليها».

في عهد ملوك الطوائف (القرن الحادي عشر)، أصبحت طليطلة عاصمة بني ذي النّون. ويذكر ابن عذارى أن هؤلاء القوم هم من البربر وكانوا يخدمون الدولة العامرية بإخلاص وتفان. فكان من بينهم من يقود الجيوش ومن يقوم بإدارة الأعمال. فلما وقعت الفتنة بالأندلس، وعمت الفوضى كامل البلاد، كان والي طليطلة أنذاك رجل إسمه عبد الرحمان بن مينوه. فلما مات خلفه ابنه عبد الرحمان فأساء السيرة في الرعية حتى ألّب الناس عليه فخلعوه وولّوا على أنفسهم من رأوا فيه القدرة والحكمة على تسيير شؤونهم. غير أنهم سرعان ما انقلبوا عليه وعزلوه ثم أرسلوا إلى ابن ذي النون يطلبون مشورته فأرسل إليهم ابنه اسماعيل بن عبد الرحمان ابن ذي النون فحكم هذا الأخير بالعدل، وقرّب منه أحد أعيان طليطلة وهو يدعى ابا بكربن الحديدي، وكان شيخا جليلا يقرّ له بالعلم والدهاء وحسن النظر في صلاح البلد، فأصبح لا يقطع أمرا في استشارته في القضايا والأمور العامة. وداب على ذلك حتى أثار حسد قوم من أهل طليطلة فبدأوا يكيدون للشيخ الجليل بهدف ابعاده عن أميرهم. وظلوا على هذا الحال إلى أن مات اسماعيل بن ذي النون فتولى الحكم بعده ابنه يحي. ثم قامت الحرب بين يحي بن اسماعيل وسليمان بن محمد بن هود الذي كان حاكما على مدينة وادي الحجارة فكان النصر حليف هذا الأخير. أما ابن ذي النون قد دفعت به مرارة العزيمة إلى طلب النجدة من النصارى. وظلت طليطلة تعاني من الحروب والنكبات بعد ذلك إلى أن «ذهبت أموال أهلها، وفشت جوائحهم».

ظل القتال متواصلا على أشده بين المسلمين والنصارى إلى أن تمكن هؤلاء بقيادة الملك الفونس السادس من الدخول إلى طليطلة والسيطرة عليها وذلك في الخامس والعشرين من مايو 1085.

ابتداء من القرن الثاني عشر وحتى القرن الخامس عشر، عاشت طليطلة فترة ذهبية، بل لعلها الفترة الأكثر تألقا في تاريخها القديم والمعاصر. فقد كانت عاصمة لمملكة قشتالة وبما أن الفونس السادس كان حاكما متنوّرا، متسامحا، فقد تعايشت الديانات الثلاث، الإسلام واليهودية والمسيحية، في عهده، وفي العهود اللاحقة في سلام ووئام وتسامح. ولا تزال آثار هذه الفترة الذهبية مائل للعيان إلى حد هذه الساعة.

كفّ المطر عن النزول، وبدأت الشمس تظهر باحتشام بين حين وآخر. أسلمت نفسي للشوارع الضيقة، المتعنقة،

المتشابكة، خيرت أن أبدأ بالكاتدرائية خصوصا وأني وجدت نفسي أمامها بعد دقائق قليلة من السّير. عند المدخل سيّاح يابانيون يثرثرون بأصوات عالية، شاهرين آلات التصوير. أمرين الحارس بنزع قبعتي السوداء ففعلت. في الداخل زوّار كثيرون. موسيقى كلاسيكية تبعث على الخشوع والرهبة.

أذكر أني لما دخلت كاتدرائية اشبيلية هائلة الحجم (هي الثالثة من ناحية الحجم بعد كاتدرائية ا لقديس بيار في روما والقديس بولص في لندن) تسارعت دقات قلبي وأصبت بالذعر حتى أني سارعت بالخروج. ولم يخفّ توتري إلا بعد أن شربت كأسي نبيذ دفعة واحدة. في ما بعد تبيّن لي ما أصابني. فقد قرأت في أحد الكتب أن الذي بناها خاطب أصحابه قائلا: «فلنبن كنيسة حتى إذا ما شاهدها أحدهم ظنّ أننا مجانين!». وبالفعل كان كل شيء في الكنيسة يبدو ضخما غليظا إلى درجة أنني شعرت بالانسحاق التام، بل وبدا لي أن الأعمدة تتهاوى فوقي كتلة واحدة وتفتت لحمي اربا اربا، ولعل الهدف الأساسي الذي قصده باني هذه الكاتدرائية هو التعبير عن القوة المسيحية الناهضة التي بدأت تكيل ضربات قاتلة للعرب المسلمين دافعة بهم بالاتجاه البحر. وعندما بنيت هذه الكاتدرائية وكان ذلك عام 1401، كانت الجيوش المسيحية قد استعادت جزءا كبيرا من الأندلس. وعلينا أن ننتظر 91 سنة أخرى يكن يمضي ابو عبد الله محمد آخر ملوك بني الأحمر وثيقة الإستسلام أمام فارديناند وايزابيلا ملكا اراغون وقشتالة وينتهي كل شيء مبلّلا بالدموع والدّم.

وقد كنت أخشى وأنا أخطو الخطوات الأولى داخل كاتدرائية طليطلة أن يصيبني ما أصابني في كاتدرائية اشبيلية. غير أن شيئا من ذلك لم يحدث. بل أني شعرت وأنا أتأمل الرسوم والنقوش واللوحات الفنية والأعمدة وألوان النوافذ بهدوء نفسي عجيب تماما كما كان الحال يوم طفت في مسجد قرطبة. وإذا ما بدت كاتدرائية اشبيلية دالة على القوة والغطرسة والخشونة، عاكسة لجموح فرسان المسيحية وهم يبتعدون أرض الأندلس، ملحقين الهزيمة تلو الهزيمة بجيوش العرب المسلمين، فإن كاتدرائية طليطلة لاحت وكأنها ترمز بكل ما فيها إلى ذلك التسامح الرائع الذي طبع حياتها في عهد الفونس السادس وبعده.

عقب حوالي عشرين دقيقة من الطواف داخل الكنيسة، توّغلت من جديد في المدينة. لم أشأ أن أسأل أحدا. إن أجمل الجولات في المدينة العتيقة هي أن تترك نفسك على سجيّتها، وأن تواصل سيرك دون الخوف من أن تضلّ الطريق. هكذا كان يتجول أبطال «ألف ليلة وليلة» في مدن الشرق القديمة. وغالبا ما يفضي بهم ذلك إلى مغامرات ومفاجآت عجيبة.

الشوارع شبه فارغة. وثمة حزن يبسط جناحيه على المدينة بأسرها. ليس ذلك الحزن الثقيل الأسود الذي يعكّر المزاج، ويغمر الروح وحشة وكآبة، وأنما هو حزن جليل، نبل. حزن المدن التي اختبرت التاريخ واختبرها التاريخ: حزن النساء الجميلات عندما يذوي شبابهن. حزن الشاعر في العجز وهو يتلمس طريقه إلى القصيدة التي لم تكتمل بعد.

عام 1913، طاف رينار ماريا ريلكه في العديد من المدن الإسبانية. عند وصوله إلى روندا، أنجز نصين رسم فيهما ملامح تجربتين أساسيتين في حياته عاشهما في كل من كابري(CAPRI) ودوينو (DUINO) وأفضتا به إلى إكتشاف ما سماه بـ «WELTINNENRAUMå (الفضاء الداخلي للعالم) أي ذلك الفضاء الذي يكون في الآن ذاته العالم مستبطنا والأنا مظهرة مكشوفة للعالم الخارجي. فضاء تمّحي فيه نهائيا الحدود بين الداخل والخارج. ففي كابري مثلا كان ريلكه جالسا في حديقة لما شرع عصفور يغني. وقد بدا له أن أغنية العصفور تصالح بين اتجاهين، اتجاه الخارج واتجاه الداخل، جاعلة منهما فضاء لا متناهيا. عندئذ اكتسحه المطلق بحميمية لا مثيل لها حتى أنه أحس في صدره بخفة النجوم وهي تولد. وفي رسالة بعث بها إلى لواندرياس سالومي بتاريخ 1+ فبراير / شباط191+، تحدث ريلكه مجددا عن أغنية العصفور في كابري ذاكرا أنها حوّلت العالم من حوله إلى «فضاء داخلي» ذلك أن العصفورحسب رأيه «لا يفرق بين قلبه وقلب العالم المحيط به» وقد أفضت به هذه التجربة إلى اكتشاف ما سمّاه لاحقا بـ«الفضاء المفتوح» واصما إياه بأنه «مفتوحة ومفعمة بالقانون مثل الكواكب». ولأنها أيضا «ابنة الأرض والسّماء، حاضرة بالنسبة للأحياء والأموات والملائكة في نفس الوقت». وبعد زيارته لطليطلة، كتب ريلكه يقول: «هناك (أي في طليطلة) الشيء الخارجي، (أعني بذلك البرج، الجبل، الجسر) يحوي في داخله منذ البداية قوة خارقة لا يمكن أن تتخطاها المعادلات الداخلية التي كنا نوّد لو كان باستطاعتنا أن نجسّد

ذلك من خلالها. إن المنظر الخارجي لهذا الشيء، وما يحصل لنا من انطباعات وأحاسيس من خلال النظر إليه يتوافقان ويتطابقان في جميع الجوانب. وفي كل واحد منهما يتبدّى عالم داخلي متكامل كما أن ملاكا يشمل الكون بأسره، كان أعمى وينظر إلى داخل ذاته».

ولعل هذ الزيارة إلى طليطلة مضافة إلى تجربتي كابري ودوينو هي التي ولدّت من جديد عند ريلكه فكرة العلاقة العميقة بين الشاعر والعصفور والملاك والتي تحدث عنها في رسالة وجهها إلى زوجته كلارزا بتاريخ 3 مايو ايار 1906، وفيها كتب يقول: «في حديقتنا لم يعد هناك طيور عندليب، وأصبحت أغاني الطيور نادرة جدّا. وربما يعود ذلك إلى الصيادين الذين يجوبون هذه النواحي كل يوم أحد. لكن، أحيانا، في الليل، يوقظني نداء، نداء يأتي من مكان ما من أعماق الوادي، ويلمس شغاف قلبي. أن هذا الصوت الناعم الذي يصعد، والذي لا يكفّ أبدا عن الصعود، والذي يبدو كما لو أنه كائن حيّ تحول بكامله إلى صوت، صوت سحري هائل في الليل مترامي الأطراف. أحيانا يأتي به السكون من بعيد إلى نافذتين فيستقبله سمعي، ويجذبه ببطء إلى داخل الغرفة، ثم إلى الفراش، ثم إليّ. أمس وجدت طيور العندليب جميعا تحت ريح ليلي دافئ وشاسع فمررت أمامها، بل بأحرى وسطها، تماما مثلما أمر جمع غفير في الملائكة يطلقون الأناشيد».

محاطا بملائكة ريلكه، دخلت بيت آل غريكو الذي تحول إلى متحف وأمام لوحة «دفن كونت اورغاز» المتواجدة هناك والتي تعتبر قمّة ما انجز من أعمال فنية، مكثت مايقارب نصف الساعة.

كانت الرحلة طويلة، شاقة، محفوفة بالمخاطر قبل أن يثل آل غريكو إلى طليطلة. فقد خرج من جزيرة كريت اليونانية حيث ولد عام 1541 وهو واثق تمام الوثوق من أن أحلامه ومشاريعه الفنية لن تتجسد إلا في مكان آخر غير موطنه الأصلي. وذلك المكان الآخر لم يكن غير إسبانيا التي وصلها بعد فترات توقف في فنيسيا وروما حيث تشبّع بالفنون الايطالية التي كانت في أوج إزدهارها وتنوعها في ذلك الوقت. ولأنه لم يجد حظوة عند الملك فيليب الثاني، فقد ترك مدريد متوجها إلى طليطلة. في هذه المرة لم يخطئ اتجاهه. فقد كانت طليطلة في ذلك الوقت لا تزال تعيش عصر التسامح الذهبي، وكانت المذاهب الصوفية رائجة فيها. وعند وصول آل غريكو إليها، كانت المتصوفة الشهيرة تيريز دافيلا (Thérése D'AVILA) لا تزال مقيمة هناك، أما الشاعر المتصوف ذائع الصّيت جان دولاكروا (JEAN DELACROIX) فقد فرّ بأعجوبة من أحد الأديرة الحصينة حيث كان محبوسا. كل هذه العوامل ساعدت ال غريكو الذي يتميز عنه بميل واضح إلى التصوف، على أن يجد لنفسه مكانا هناك، وأن يحقق الكثير من مشاريعه وأحلامه الفنية.

وأنا أتأمل لوحة «دفن كونت اورغاز» التي تفيض بالألوان الخضراء والزرقاء والقرمزية والصفراء والرمادية، تذكرت ماقاله ريلكه: «إن الملائكة عند ال غريكو لم يعد إنسانيّ التشكيل... إن جوهره سائل. هو العدّ الذي يمرّ عبر المملكتين». كما تذكرت الأب هورتنسيو فيلكس بارا فيسينيوم يوم أمسك بيد آل غريكو الملطخة بالألوان، وقال له بعد أن شاهد بعضا من لوحاته حيث الظلمة المخيفة، والصّواعق الوحشية، والأجنحة الكبيرة، والقديسين الذين ذابت أجسادهم عندهم وتحوّلوا إلى شموع ملتهبة: «لقد جعلت الثلج ذاته يتفجر باللهب. لقد تخطيت الطبيعة. وإن الروح لتبقى متشككة في دهشتها: أيّ من الإثنين - مخلوق الله أم مخلوقك - يستحق أن يحيا».

عند خروجي من متحف ال غريكو، كان الليل قد بدأ ينزل، وكانت السحب قد تكاثفت في السماء حتى أن طليطلة تبدّت أمامي كما رسمها ال غريكو ذات مرة: ملفعة بغيوم سوداء موحشة، تضربها الصواعق بقسوة لا مثيل لها، بينما بدت أبراجها وكنائسها وقصورها كما لو أنها أشباح تجوس وسط العتمة. وكان آل غريكو قد صرخ قائلا بعد إنتهائه من هذه اللوحة: «أي شيطان في داخلي؟ من أضرم النار في طليطلة؟ إنني فعلا أستنشق ريحا مليئة بالجنون والموت، أعني أنها مليئة بالحرية».

عدت إلى الفندق وأنا أقول مثل كازا نتزاكي: «كم هو مخيف ومفرح أن تسير وأنت تحس بروح عظيمة تخفق بجناحيها فوقك مهتاجة!»

في الفندق، وجدت شابا مغربيا لطيفا ومؤدبا يدعى أحمد قال لي أنه من طنجة وأنه كلف من قبل مدرسة المترجمين لإستقبالي. جلسنا نثرثر إلى أن نزل ابراهيم الخطيب. ولأني لم أثق به أبدا قبل ذلك، رغم أني أعرف الكثير عنه، فإن التحفظ من جانبي ومن جانبه طغى على

الجلسة. غير أن كأسين من النبيذ الإسباني المعتق، وحديثا مستفيضا عن الأدب، وعن جويس بالخصوص، اجهزوا على هذا التحفظ. . . فإذا بكل واحد منّا يتعامل مع الآخر كما لو أنه يعرفه منذ فترة طويلة.

لم يصل بقية المدعوين في الوقت المحدد. وأعلمنا الشاب أحمد أن التأخير لا بد أن يكون عائدا إلى المشاكل الفنية المستعصبة التي يعاني منها مطار مدريد. في الساعة التاسعة وصلت القاصة التونسية نافلة ذهب وناقد فرنسي شاب يدعى رينو ايغو (RENAUD E GO). تناولنا العشاء في الساعة العاشرة. وكان الأكل رديئا للغاية. وقد انضاف إلى ذلك سوء سلوك الجرسون الذي عاملنا بخشونة واضحة، بل وفعل كل ما في وسعه لإخراجنا من قاعة الأكل قبل أن نتمكن من الإنتهاء من الشراب. عند منتصف الليل، انسحب كل واحد منا إلى غرفته. وبرغم تعب السفر، فإني لم أتمكن من النوم إلا في الساعة الثانية صباحا. وكنت على يقين تام من أن الغضب الذي استولى عليّ بسبب سلوك الجرسون الإسباني كان السبب الأساسي لذلك الأرق المزعج.

الجمعة 13 - 12 - 1996:

يشرف على مدرسة المترجمين بطليطلة مستعربان شابان في غاية اللطف والأناقة هما: غونزالو فاردنانديز باريلا وميجيل هارناندو دي لارامندي. لم أتحدث إلا قليلا. أما غونزاليس فقد أتيحت لي فرصة الاحتكاك به. وهكذا اكتشفت أنه يتكلم العربية بطلاقة، وأنه عاش في المغرب «فترة ذهبية» على حدّ تعبيره، وتعرف على أفضل الكتّاب والشعراء والأكاديميين هناك. وكان في السابق أحد طلبة المستشرق الإسباني الكبير بادرو مارتنيث.

وقد قامت مدرسة المترجمين منذ تأسيسها عام 1994، بتنظيم العديد من الندوات الثقافية الهامة الهادفة إلى تعميق الحوار بين أوروبا والعالم العربي. كما أشرفت على ترجمة بعض الآثار الروائية العربية إلى عدة لغات أوروبية. ولعل هذا دليل آخر يثبت بطلان تلك الأفكار التي ما فتئ البعض يروجها والتي تزعم في جملة ما تزعم أن أوروبا لا تولي أي اهتمام لثقافة العالم العربي وآدابه وفنونه. وأنا أسأل هؤلاء السادة: هل هناك بلد عربي واحد استطاع أن ينجز عملا كهذا الذي انجزته مدرسة طليطلة للمترجمين خدمة لثقافتنا ولغتنا؟ الجواب على هذا السؤال سلبي بطبيعة الحال. ويبدو أن مثل هذا العمل لن يتحقق أبدا ذلك أن جل أنظمتنا منشغلة بحماية نفسها من الغضب الشعبي لذا هي تحرص طول الوقت على اقتناء الأسلحة، وأدوات المراقبة المتطورة. أما الثقافة فهي آخر اهتماماتها. بل هي عدوّها اللّدود الذي لا تكفّ عن محاربته بشراسة لا مثيل لها.

حضر الندوة التي تمحورت حول «أوروبا والمغرب العربي: الأدب والترجمة في المتوسط الغربي» كتاب ونقاد من المغرب الأقصى (ابراهيم الخطيب - عبد القادر الشاوي - عبد الحميد عقار) ومن الجزائر (واسيني الأعرج - زينب الأعرج - عيسى خلادي) ومن تونس (نافلة ذهب وكاتب هذه الأسطورة). كما حضرها نقاد ومترجمون ومستعربون من ايطاليا وفرنسا واسبانيا. وكان الحضور النسائي طاغيا. وخلال اليومين المخصصين للندوة، قدمت أبحاث في غاية الجودة والأهمية دارت حول مسائل مختلفة مثل أدب السيرة الذاتية وإبداع المرأة والإتجاهات الجديدة في الرد الروائي والقصصي. وبخلا ف الندوات العربية التي يطغى عليها الملل، ويكثر فيها الكلام وتقلّ الفائدة، فإن هذه الندوة كانت نافعة جدا، ومفيدة جدا. . . منذ البداية وحتى النهاية.

وقد سعدت كثيرا بلقاء المستشرقة الايطالية ايزابيلا كامارا التي كانت صلتي بها حتى هذا الوقت تقتصر على رسائل ومكالمات هاتفية نادرة جدا. والطريف أني وجدتها كما تخيّلتها: صغيرة الحجم، خفيفة الحركة، ميّالة إلى المرح والنكتة. وربما لهذا السبب تعاملت معها منذ اللحظة الأولى ببقائنا كما لو أنني أعرفها منذ عشرين عاما. وهي كذلك. والطريف أيضا أن زوجها، جيوفاني دونيني، هو الذي ترجم إلى الايطالية كتاب: «خلف احجبة الإسلام» الذي ألفته بالإشتراك مع الصديقة المستشرقة الألمانية د. اردموته هيللر غير أني لم أعرف ذلك إلا قبل فترة وجيزة من لقائنا في طليطلة. وقد أعلمتني هي أيضا أنها لم تكتشف أين أجد مؤلفي الكتاب المذكور إلا عقب صدوره. وكان ذلك في شهر اكتوبر (تشرين الأول الماضي: وتتميّز ايزابيلا كامار بإطلاع واسع على الأدب العربي الحديث. وقد نقلت إلى اللغة الايطالية أعمالا لنجيب محفوظ واميل حبيبي ويوسف ادريس. كما أنها أشرفت على انطولوجيا القصة العربية الحديثة التي صدرت في جزئين قبل عامين.

والحقيقة أن مساهمات الايطاليات المصاحبات لايزابيلا كامارا سواء في مجال الأبحاث أو المناقشات كانت هامةجدا

جدا وجريئة جدا. فقد قدمت المستعربة الشابة مونيكا ريوكو (MONICA RUOCCO) التي تعمل في معهد الشرق بروما عرضا رائعا عن الشبان تونسيين ومغاربة نشروا خلال السنوات القليلة الماضية روايات قصيرة كتبوها مباشرة باللغة الايطالية، وفيها تحدثوا عن حياتهم وتجاربهم في الغربة. جميع هؤلاء الشبان كانوا قد وفدوا على إيطاليا بحثا عن لقمة العيش. غير أن الظروف المريعة التي واجهوها، وتجارب الجوع والتشرد والإضطهاد العنصري التي عاشوها، دفعت بهم إلى مسك القلم. وتقول مونيكا ريوكو أن هؤلاء الشبان أصبحوا يحظون باهتمام النقاد ودور النشر ذلك أنّهم استطاعوا أن يعبّروا بصدق وجرأة عن حياة المهاجرين التي يجهل مرارتها وقسوتها جل الإيطاليين. صالح العثماني هو واحد من أقطاب هذه الظاهرة الجديدة في بلاد دانتي. وهو تونسي من ضاحية الكرم. وقد سبق لي أن إلتقيته في طنجة قبل عامين. أذكر أني كنت في شقة محمد شكري حين هتف إليه راغبا في موعد معه. ذهبنا إليه معا إلى فندق «المنزه» حيث كان يقيم. كان شابا نحيلا، وسيما في حوالي السابعة والعشرين من عمره. راح يثرثر بدون انقطاع مكيلا المدائح لمحمد شكري: «أنت عظيم يا شكري. بل أنت أعظم كاتب قرأت له» كان لا يفتأ يقول. وكان شكري يتململ متغاظا هامسا بي بين الوقت وآخر: «إنه مصيبة هذا الشاب! هل كل التونسيين هكذا؟! ». أردت أن أمتحنه فسألته إن كان قد قرأ لكتّاب تونسيين: الدوعاجي؟ عزالدين المدني؟ المسعدي؟ «لا... أنا لا أعرفهم! » قال محركا يده بطريقة جعلتني أشعر كما لو أنه يريد أن يمحوهم من الوجود. ازداد ضيق شكري به، بل إنه ارتاب في أمره حتى أنه شك في أن يكون مروّج مخدّرات. وحتى يقنعني بذلك قال: «هل يمكنك أن تتصور كاتبا شابا وفقيرا فوق ذلك قادرا على أن يقيم في فندق المنزه الذي أخاف أنا ابن طنجة الدخول إليه... اللهم إذا ما كنت مدعوا! ». مع ذلك أبانت مونيكا ريكو في بحثها، ثم أكدت لي بعد ذلك أن رواية هذا الشاب كانت ملفتة الإنتباه حقا. ولك لا؟! ألم يكن جان جينيه لصّا وديوجين صعلوكا..... في براميل القمامة؟!

الايطالية الأخرى، فريال باراشي التي تدّرس في جامعة نابولي، كانت هي أيضا رائعة في كل ما قامت به. إمرأة صغيرة الحجم مثل ايزابيلا. هادئة جدا. خجولة إلى حد ما. وقد فاجأتني حين قدمت عرضا جميلا حول مجموعتين القصصية «السلحفاة» التي تقوم الآن بنقلها إلى الأيطالية.

أمّا أنّا ماريا كريشبينو فهي الايطالية بامتياز. في شكلها وفي حركاتها. في غضبها وفي مزاحها. في طريقتها في السخرية. في كل شيء. إمرأة في الأربعين تقريبا بجمال متوحش: عينان سوداوان واسعتان كعيني بقرة، وكفل هائل، وصدر عريض، ووجه لاتيني قمحي اللون يتفجر حيوية وإقداما ومحبّة. لكأنّها إحدى بطلات أفلام فيليني. وهي تدير مجلة نسائية واسعة الإنتشار. وقد كان إعجابي بها شديدا لمّا تصدت للفرنسي إيف غونزاليز الذي حاول في بحث «خبيث» له أن يبرهن على أن ترجمة الأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية هو وحده الجدير بالإهتمام.

حضور الإسبانيات كان هو أيضا قويا وبديعا. أتذكر نايقز باراديلا، المرأة الوديعة ذات الإبتسامة الطولية والتي لا تتكلم إلا عندما يكون للكلام معنى، ودولشا شالون، الشاعرة والروائية ذات الجمال الأخاذ التي قدمت بحثا قيّما سخرت فيه من مقولة الأدب النسوي، أتذكر أخريات في الليل وقد توردت خدودهن، وانزاحت عنهم تلك الجدية التي لازمتهن طيلة جلسات الندوة فبدون شهيات مثل ثمار نضجت بما فيه الكفاية. لست أدري... لكن يبدو لي أن الندوات التي تكون فيها نسبة النساء أعلى من نسبة الرجال غالبا ما تكون مفيدة وممتعة.

السبت 14 / 12 / 1996:

زكام مريع أصابني عند الظهر بسبب اهمالي ارتداء المعطف أثناء تنقلي بين الفندق ومقر الندوة. في الليل ازداد هذا الزكام حدّة غير أنه لم يمنعني من مصاحبة كل المدعويين في جولة قمنا بها عبر شوارع طليطلة بعد منتصف الليل. وكان غونزالو وميجيل دليلنا.

أثناء الليل حلمت الحلم التالي: رأيت نفسي أتمشى في مكان لا مثيل لجماله... بساتين برتقال وليمون. طيور تغني. سماء بلا سحاب. هواء منعش. وثمة بما يوحي بأن البحر على مسافة قريبة. فجأة طلعت عليّ صابينا (فتاة شقراء تعمل نادلة في «التيركنهوف» وهو البار الذي ارتاده يوميّا في ميونيخ)، وكانت ترتدي فستانا أزرق خفيفا يكشف كل مفاتن جسدها. قالت ضاحكة: «إن أمسكتني فسأكون لك! » ثم جرت أمامي مطلقة صيحات طفولية، محركة كفلها بطريقة جدّ مثيرة. ظللت أجري وراءها لكن دون أن أظفر بأيّة نتيجة. وكانت هي تلتفت إليّ بين وقت وآخر لتقول لي

: «لقد أصبحت عجوزا. . . أليس كذلك؟! ». ألمني كلامها هذا كثيرا . وعندما أردت أن أضاعف من سرعتي تحدّيا لها، سقطت على الأرض وتعفّر وجهي وثيابي بالتراب. حين نهضت كان ذلك المكان الجميل قد اختفى. أما صابينا فلم يكن لهل أثر يذكر. واصلت السير وسط أرض صلدة موحشة وأنا في أقصى دراجات الخيبة والأعياء. ثم انتبهت إلى أنني أسير وسط قريتي. وكان أهلي يتطلعون إليّ بحذر وارتياب من وراء. . . الصّبار. بعدها أحاطوا بي وأخذوا يبكون. انخرطت أنا أيضا في البكاء. ثم استيقظت. وكانت الساعة تشير إلى السابعة صباحا.

الأحد 15/12/1996:

في البداية، يبدو لك ابراهيم الخطيب شخصا «غامضا»، منطويا على ذاته، غير راغب في الإنفتاح على الآخرين. لذا عليك أن تجهد نفسك كثيرا لكي تتمكن من فتح بعض النوافذ والأبواب في قلعته الحصينة. وقد حدثني عنه محمد شكري باحترام شديد في المناسبات عدة، واصفا إياه بأنه قارئ جيد. بل لعله أفضل قارئ في المغرب كلّها كما ذكر لي ذات مرة. ولما قرأت ترجماته البديعة لقصص بورخس وبول بوولز تضاعف رغبتي في التعرف إليه. وبرغم زياراتي المتكررة إلى المغرب، فإن هذه الفرصة لم تتوفر لي إلا في طليطلة.

في اليوم الأول لتعارفنا، دخلنا المكتبة صحبة الشاب أحمد. اشترى ابراهيم الخطيب الذي يتقن الاسبانية روايتين أنطونيو تابوكي، الكاتب الايطالي الذي يعيش في البرتغال منذ فترة طويلة حتى أن البعض أصبحوا يعتقدون أنه كاتب برتغالي. عند خروجنا قلت لابراهيم الخطيب:

- عجيب. . . الآن فقط انتبهت إلى أنك تشبه الكثيرا هذا الكاتب.

ابتسم وقال لي: «كثيرون يقولون لي أيضا أن صوتي يشبه صوت محمد برادة. وإذا ما صح هذا، فإني أخشى أن أجرد تماما من شخصيتي، وأصبح مجرد صورة للآخرين! ». ضحكنا عاليا. ثم سألني ابراهيم الخطيب:

- ولكن هل سبق لك أن قرأت شيئا لهذا الكاتب؟
- قرأت له العديد من الروايات والقصص» قلت له.
- وهل يعجبك؟
- كثيرا. واعتبر أن «صيف هندي» هو أفضل ما كتب حتى الآن»

كان هذا فاتحة لنقاش ممتع حول بعض الأدباء الغربيين الذين لا يزالون مجهولين في العالم الغربي، وحول العديد من الآثار الابداعية التي لم تنقل بعد، أو هي نقلت إلى اللغة العربية بطريقة مشوهة. وهكذا اكتشفت أن ابراهيم الخطيب قرأ مثلي «يوليسيس» جيمس جويس مستنيرا بتفاسير نابوكوق، وأنه ملمّ إلماما واسعا، كما أكد لي ذلك محمد شكري، بأعظم الآثار الابداعية عبر مختلف العصور.

بصحبة أنّا ماريا كريشبينو وابراهيم الخطيب، قمت بجولة صباحية في طليطلة. كان الطقس باردا إلى حد ما، والسماء مغيّمة، والشوارع تكاد تكون خالية. زرنا بعض الآثار التاريخية. إشترينا بعض الهدايا. عند الواحدة ظهرا عادت أنّا ماريا إلى الفندق. أما ابراهيم الخطيب وأنا، فقد انتحينا ركنا في بار شعبي ورحنا نعبّ البيرة مثرثرين حول مسائل شتى. وكنّا لا نزال كذلك لما شاهدنا عبد الحميد عقار يهرول مذعورا، وجاكتته على كتفه. ناديناه فأعلمنا أنه عجز على العثور على فندقه. دعوناه إلى شرب كأس فامتنع: «لقد ظللت الشرب مع واسيني الأعرج حتى الساعة السابعة. ولا تزال آثار العدوان واضحة» قال.

عقب انصرافه، قلت لابراهيم الخطيب:

- هل تذكر ما قالت أنّا ماريا كريشبينو أمس عند عبد الحميد عقار؟
- لا أذكر
- لقد قالت أنه يمتلك ذاكرة عجيبة. لكن يبدو أن هذه الذاكرة العجيبة لم تساعده في العثور على فندقه!»

استولت علينا نوبة من الضحك لم نتمكن من الحدّ منها إلا بعد جهد جهيد. وبالرغم من أن الجرسون لم يفهم شيئا من فحوى ما دار بيننا، فإنه أصيب بالعدوى وراح هو أيضا يضحك عاليا وبدون توقف. في الساعة الخامسة مساء، غادرنا طليطة. ابراهيم الخطيب وعبد الحميد عقار إلى الرباط. وأنا إلى مدريد لزيارة صديقتي الشاعرة كلارا خانيس. في طريقي إليها، طاف في ذهني مقطع من قصيدة لها تقول فيها:

أنت لا تعيش في حياتك
ولا في الأزمنة التي تمضي
إنهم يتساءلون: أين تعيش؟
فتجيب: في العشق.

طوارئ، مرة أخرى

آمال مختار

الحزن -لو تدري- نبع لا ينضب من الإبداع. والشخوص التي قدّت من حزن، تلك التي تغوص في هالة من الخشوع وتبرق عيونها في السواد، تلك التي تستفز بتوحدها، بصمتها، بتأملها وبحريتها التي تشع من عمق الروح. إنها الصّفوة، إنها الأقلية النادرة، ولا عجب من الإضطهاد. غادرت إنت الحزن فغادرت الصّفوة وغادرت الإبداع وسقطت في الفرح الصغير، العابر، السّذج وفرحت بسقطتك، بينما إزداد حزني تعتقا وازدادت الرؤية صفاء.

وفي ذلك الصّباح الرّمادي كان حزني ألما، وكان قلبي جرحا يبكي دما في حضرة المكان المقدس، وفي حضرة الجثة التي انتحرت في الليلة الماضية. . انتحرت بغباء شديد وكان عليّ أن أحضر حفلة الانتحار.

في هذا الصّباح الرّمادي المبلل، في هذا المكان المقدس لأصلي روحا حزينة غادرت أما الجثةفهي للتراب.

في الطريق كانت رائحة التراب نتنة، وفي الذاكرة أصبحت رائحة السفرة نتنة.

ثم أنسى. . .

يغني صديقي الحزين «جاك برال» - الذي أخذه الموت- عن الموت، يصفه حتى أراه، يصور جنازة صديقه «دجاف» حتى أمشي فيها. وأعود إلى أعماق ذاتي ينقرني الصمت. . ويعزف اللحن الحزين. .

لا تسمعه!

صخب الفرح الساذج، والوهم الصغير الذي أصبح يلف عنقك، يمنعانك عن الإنصات، عن الاحساس، عن السؤال، عن الحزن، عن الابداع!

الحزن جلال يدثر الروح الصافية، الشفافة التي تلتقط الإحساس وترى بوضوح. فترى أن الوهم قدرنا، وأن الفعل وهم ننشغل به عن السؤال.

هنا يكون العبث. . والبحث في طريق أخرى.

أما وهمك فهو غير هذا. . وهمك صغير بحسب مساحة المشهد عندك. والمشهد عندك ضيّق ويضيق، والذين كانوا فيه من أجلك غادروه.

وحدك. وحدتك غير وحدتنا. نحن أصدقاء وحدتنا فيها نقيم ونحزن ونبعث ونبدع ونبحث ونستمتع.

أمّا وحدتك فهي الحزاب يحذوه الخراب.

أصبحت منبوذا ومحروما من الحزن، مشغولا كطفل بلعبته. هل يدري الطفل أنه يلعب بلغم سينفجر في كل لحظة؟

لماذا لم أفكر -منذ ذلك الصباح الحزين والرمادي والمبلل- في زيارة قبر صديقي الذي انتحر بلغم الكلمات؟ لماذا لم أفكر في حمل الزهور إليه. . .؟

الرائحة نتنة. النسيان يطوقني.

* * *

هذا الانتظار يحدث صداعا بقلبي!

تمتزج الرغبة بالألم ويولد إحساس هجين لا أقدر

عليه. يكبر في قلبي ويسدّ شرايين حتى الغضب.
أهدّد بكسر القلب وما فيه، وتخطفني الرغبة من الثّورة. ،استسلم للإنتظار الذي يتربع في طرفه الحلم المجنون، بينما طريق الإنتظار طويلة، صحراء وفراغ يمدّ ألسنة من سخرية تنغرس قضبانا على جنبات الطّريق، وينشأ السّجن الجديد.
السجّن -حتى لوكان من هذه الفضيلة التي نتورط فيها برضانا وتواطئنا- رعب يشغلنا عن «الحياة» ويصنع لنا كوابيس ستسكن ذاكرتنا، وتقضّ مضجعنا في آخر الليل، في آخر العمر.
في سجن الإنتظار، وعلى طول طريقه، سننسى أنّنا نمشي إلى الحلم المجنون المتربع في طرف الإنتظار، وسنكتشف أنّنا أصبحنا نناضل من أجل الحرية.
حريتنا وانعتاقنا من تلك العبودية التي كانت ممتعة، لكنها تحولت إلى سجن رديء، وانتظار يدمر خلايا العشق في الجسد.
وبعد؟!
وأنت تعلق الوعد السراب، وتركض كطفل حسور بينما يرقد في قلبه خوف ما.
أنتظر وأمشي في الانتظار لأملأ فراغه، وأؤثث صحراءه وأتلهى عن سجنه، وأنت تراود بنظوة إغراء، ينكسر ضوءها على دمعتي كحدّ السّيف. تحضن اللعبة وتركض وتصنع سجن الإنتظار.
بعد قليل سأملّ الانتظار، بل سأمل اللعبة كلها وأعود إلى السجن الأكبر/ الانتظار الأ؛بر.
سأعود إلى البيت/ قبر الحياة لأنتظر سفري إلى القبر/ قبر الموت.
من قبر إلى قبر ماذا هناك غير الإنتظار، غير الفراغ والصحراء والسجن الذي لا خلاص منه؟ ماذا هناك؟
استنبطانا كل شيء لنتلهى عن الانتظار ونملأ الفراغ، وننسى أنّنا سجناء في الحياة، لا حول لنا ولا قوة. ننتظر الموت كل على طريقته.
استنبطنا المتعة والخرافة، وأنماطا مختلفة من «الحياة». استنبطنا العلوم والفلسفة والقوانين والاختراعات، وبعد؟
ما زال الموت أكبر. وما زال يزيح ستارة الوهم التي تخفيه وراءها، ويمد لسان الاستهزاء لنا ويقول: أنا هنا. لا تنسوا ذلك!

لماذا يصرّ على تذكيرنا بوجوده، وبأنه الحقيقة الوحيدة بعد الولادة؟
لماذا أنت تشبه الموت؟
لماذا تلعب معي لعبته؟
صداع قلبي يشتدّ. وثورتي تشتدّ.

* * *

وستظل أجمل الأشياء بداياتها.
بعدها تنتهي حالة الطوارئ، ويستتب الأمن، ويسقط كل شيء في أسر العادة.
العادة التي تقتل الدهشة، وتسحب الإرتباك وتغدق الثقة على الفعل، عندها تتوقف اليد عن الإرتعاش، ويثبت القلب في مكانه، وتهدأ العاصفة.
الآن ونحن غرقى في الروتين ومحاصرون بالعادة، نسرق إلتفاتة إلى الوراء، نستحضر البدايات، ننفخ الرّوح فيها فتتحرّك في الذّاكرة بيضاء وسوداء، خالية من بهرج الألوان ونفاجأ بجمالها!
الآن والمسافة التي تفصلنا عن البدايات طريق من المعرفة والتجربة، نجلس في لحظة إستراحة والتقاط للنفّس لنرى ولأوّل مرة جمال البدايات، فنصاب بدهشة مختلفة وخالية من الإرتباك.
لمّا كنّا داخلها نتحرك فيها ونصنعها، لم ننتبه إليها، لم نحس بها.
الآن يسكننا الإحساس بأنها كانت كقبضة ماء، وإنها نشأت في غفلة منّا، نفتح القبضة بثقة فندهش لأن الماء ليس فيها. نستنجد بالذاكرة الشاهد الوحيد على صدق حكايتنا وعلى تفاصيل البدايات.
في العاصفة، أثناء إزدحام الحركة لن يكون في وسعنا أخذ صور للذكرى، والابتسام أمام الكاميرا، كما لن يكون يفي مقدورنا التفكير بتهريب الأشياء الثمينة.
في العاصفة ننجز فعلا واحدا وتلقائيا هو الرّكض نحو النجاة.
هل بلغناها؟!
كيف وصلناها؟ سالمين أم أن أشياء سقطت منا أثناء الرّكض. ثم ماذا سقط هنا؟
في كل مرة أدجج الأنا بالوعي والمعرفة وأستعدّ للبدايات القادمة. وأعد النّفس بأنها لن تفلت هذا المرة

وسأعيشها من العمق، وسأتمتع بها تماما كما سيكون ذلك بعد أن ينثر عليها الزّمن القيمة والأهمية، وبعد أن أبتعد عنها وأتفرّغ لها ذات لحظة لاستدراجها.

مرة أخرى يتدخّل الإرتباك، وتسيطر الرعشة ويفقد القلب شيخوخته ويعود طفلا خائفا متعثرا، بخدود مورّدة خجلا وبرجفة الوعد الكبير.

يزهر الحلم من جديد، ويكبر الطموح وتصنع لنا البراءة والسذاجة قوّة خرافية لنقطف الحلم.

فهل نقطف؟؟

* * *

ترقص أصابعي في كفيّه، بينما تنهب موسيقى «ليلة حب» الطريق التي تشق البحر.

تشتدّ رقصة الأيادي. تشتدّ الرغبة. يدلق عليها الكلمات ليطفئها ويهمس: «إنه المعلم»

وماذا يبقى لنا غير الشوق والحنين والحلم؟

الحلم!!

أحلم أن أغرق في كرسي وثير من الجلد الأسود.

أن أمسك بكتاب «الحياة». أن أتلاعب بقطع الثلج في الكأس... وأن أتيه مع لهب النار في المدفأة؟ أستعيد تلك البدايات، تلك البدايات الخضراء.

من يجرؤ على الإعتراف؟ من يجرؤ؟

الإعتراف!!

ليس أمام الآخر بل أمام الذات، أمام الأنا!

هل تقدر الأنا على الإعتراف بخطيئة الأنا!

هل تقدر الأنا على محاكمة الأنا؟

من يجرؤ؟؟

أحيانا نقرف من الذّات، نكرهها، نحقد عليها، نودّ لو نتخلص منها، لو نرميها في أكياس القمامة.. و نرتاح..

نرتاح من عبثها، من ثقلها، من دناءتها، من حقارتها، من شيطانها، من رهافتها، من توحّدها..!

لماذا لا نجرؤ على مواجهة شيطاننا؟

نخافه؟ نكرهه؟ لذلك نتّقيه ونتّقي شرّه، فنختبئ في رداء الملائكة والكذب على الذات.

نكذب. ونحن أوّل من يصدّق كذبنا، بل يؤمن به ويدافع عنه كأشرس ما يكون الدّفاع!

واعجباه!

«أنا رجل حقير وسافل وجبان، أنا رجل هزمته الحياة فاستسلم وهرب. أنا لم أجرؤ على المراجعة! أنا رجل جبان..»

هكذا كان يردّد بين الهزل والجد وعيناه تبتسمان سخرية..

كنت أعلم أنه يتألم وكنت أكبرته في لحظات الألم تلك..

فقط لأنه تجرأ على الإعتراف للآخر وللأنا بسفالته البشريّة.

اعتراف هذا الرجل وجرأته أعادتني إليّ، إلى أسئلتي، أعادتني إلى نفق الذّات البشرية.

ربما كانت بي رغبة مجنونة لدخول نفق هذا الرّجل الجريء الذي اعترف بجبنه، الذي اعترف بأسوإ ما في أناه.

أغراني ذلك بالأجمل فيه، ربما!

كنت كمن يجلس على الحافة.. حافة الشاطئ، حافة الموجة حافة الجزيرة. والجزيرة غابة كثيفة ومهجورة. وأنا مهووسة بالمهجور، بالكثيف، بالغموض.

كنت كالغريب تدفعني الرّغبة للبقاء ويدفعني الخوف للهرب. الهرب من هذه الجزيرة الكثيفة والمغرية والغامضة والمخيفة. على الحافة ترددت طويلا. سنوات ربمّا وأخيرا قررّت. فإذا بي عند مدخل المغارة، وإذا بي في النّفق. النّفق الذي خلته طريقا للهرب، فإذا به يؤدي إلى جوف الجزيرة، إلى قلبها. فلم يعد هناك بدّا!!

وهذا النّفق، نفق الذّات البشرية، الجزيرة الكثيفة، المخيفة ومدخلها المظلم هذا.

الذّات البشرية الشبيهة بكيس القمامة.. حيث كل شيء.. كل شيء..!

لماذا نكذب علينا؟

لماذا لا نجرؤ على الإعتراف؟

وإذا جرؤنا، هل هناك من يصدّق. قبل ذلك هل هناك من يقدر على السّماع، من يصبر على السمّاع؟

هناك من يدّعي كره القبح والقبح فيه والقبح هو!

لماذا نخجل من الإعتراف؟

وتلك المرأة التي تنتظر التوغل في النّفق، نفق الجزيرة الكثيفة والغامضة والمغرية. هل كانت أنا؟

أنا هل أموت في آخر هذا النّفق الجديد بعد أن أكتشفه؟
في النهية هناك دائما قتل!
من سيقتل كلانا خلف النّافذة من ؟
من يجرؤ على الإعتراف؟

* * *

... والذي كان يجب أن يحدث ولم يحدث ماذا نفعل به؟
أين نخبّه عنّا؟ وبعيدا عن أحلامنا ورغبتنا الخجولة يفي الإعتراف؟
نشقى دائما بما حدث ونشقى أكثر بما لم يحدث!
ما لم يحدث هو «الوطن الكبير»، هو الحلم الذي لا يضيق ولا يغضب ولا يكره ولا يرفض ولا يمنع.. ولا يجرح!!
ما لم يحدث هو أرضنا الخصبة التي نزرع فيها ما نشاء. وما نشاء قليل لكنّه مستحيل في الوطن، وحسب شروط الوطن. ولأنه كذلك فإنه لم يحدث وربّما لن يحدث!
أشتهي... وأشتهي... وأشتهي أيضا أن أكون الشتاء، وأن نخرج بعدها إلى الطرقات، ونروي لها ما حدث، ونعدها بما لم يحدث، ونرقص تحت المطر، ثمّ نبكي! نبكي لأن الحزن أيقظنا، الحزن أوقف الرقص وأوقف المطر، فعدنا غرباء ونحن تحت السّماء نفسها، وعدنا بعادا والمسافة بيننا جسر من العاصفة المجنونة المعلقة في الفضاء.
أمّا الهاوية فإنها تنتظر من يسقط منّا، تنتظر من ترمي به الشهوة إليها فتبتلعه بسعادة، وتواصل الانتظار ولا تملّه.
تبدّلت المفاهيم، وانهار كل شيء في أعماق النّفق. فإذا بنا نمشي جثثا، داخلنا موت وخارجنا قبح.
أمّا وهمنا فلم يعد جميلا. وفعلنا أصبح خائفا، متردّدا موتبكا.
وشبيهنا -أنا وأنت- أصبح كائنا منقرضاتؤلف حوله الأساطير وتروى الأعاجيب!
ونحن ما زلنا في تواطئنا نلوذ بالصّمت وبالسرّ وبالمسافة وننتظرما لم يحدث. نحن الزّوج الذي ظلّ من الكائن المنقرض الذي يؤمن بالحبّ والجمال والصدق والوطن.
الكائن المنقرض الذي علّمته الطبيعة أن يخبّئ جماله ومتعته عن أعداء الجمال والمتعة. فهل يعترف؟؟
فإذا بك وراء الأبواب المقفلة تقرأ «ازهار الشرّ» وتنادم بودلير وتسمع ابداعات المعلّم وحدك... تمارس متعتك كما العادة السرية ومع القطيع تلوذ بالرب.
والعشق..
غمامة تلفنا ثم تسيطر علينا، ثم تسكننا فيصبح حضورها ألما وعبثا وغيابها كذلك. يكفي فقط أن نتورط وبعدها يندلع الحريق. فهل نعترف؟
العشق أن يسكننا الآخر الذي يكمّلنا. الآخر كيف ما كان. كائن يشبهنا، أو شيء نحتاجه لنكتمل.
فنتواطأ معه، ونفرح، ونحزن، ونتمتع، هو ذلك البعيد الذي يقيم فينا.
يسعدنا ذلك ويشقينا، لكننا نعجز عن الاستغناء عنه وكيف؟ وهو مؤشر الحياة، وهو شرارة كل إبداع.
ونعود للصّمت وللحزن، وللوحدة والتوحّد مع الذات والوحيد القريب الذي يقرؤنا ونقرؤه بعيد، بعيد، والحياة تمنعه عنّا!.
ودائما نعود وحدنا!
تشدّني الرغبة إلى البكاء، وأبحث عن يدك سندي وشمعتي في عتمة النّفق، ودليلي على الطرف الآخر من الجسر. وأنا أعلم أنّنا نمسك بالجسر من طرفيه، لو يتقدم أحدنا خطوة سينكسر الجسر، ويسقط وعد التّواصل في الهاوية التيت تنتظر.
يصلني الآن خيط من الموسيقى وصوت يردّد «محتجالك » أنت وأنت أيها الوطن، وأنت أيها العشق، أنت أيها الكتاب أنت أيها المطر..
فامطري ربّما مسحت بمائك ألم الذّاكرة، فتعود بيضاء وتكتب من جديد.. ربّما..
فامطري.. أرجوك امطري..

* * *

مهما اقتربنا، مهما توحدنا، مهما انصهرنا، ستأتي لحظة ننفصل فيها ونعود اثنين، ونعود مختلفين.

نبدأ من نفس النقطة التي سننتهي فيها. نبدأ غرباء ونتنهي كذلك مع اختلاف صغير وبسيط يجعل من غربتنا الأولى بريئة وطبيعية ومن الثانية مفتعلة وموشومة بالمعرفة.

أن نعرف يعني نهاية الشك، ونهاية الفعل تعني قتله، بينما يظل الشك متعة.

لماذا نلهث دائما وراء قتل الفعل؟ وخاصة ذلك الفعل؟ ذلك الذي يصطفينا نحن الاثنين من الزحام وينبّه أحدنا إلى الآخر، ويعدنا بلحظة راحة على الصدر تكون في فوضى الحياة والمشاعر كالأغنية، كصوت فيروز، كلحن لعبد الوهاب، كآهة بصوت العندليب..

لماذا نقاتل لنقتل الفعل؟!

لماذا نتسابق لطي المسافة وبلوغ الإنصهار؟

الإنصهار لحظة مهما طالت لن تطول، لن تكون الدهر. وستنتهي إلى الإنفصال، والانفصال مسافة بلا وعد. لماذا لا نحافظ على المسافة الأولى وفي طرفها وعد؟

وعد نرتوي منه بمقدار، وعد يقينا الجفاف والوحدة.

نحن دائما وحدنا، حتى عند وجود الآخر.

ربّما تخف وطأة الوحدة والتوحد مع الذات عندما يكون الآخر، الذي يكون شبيهنا، وعندما تكون هناك مسافة، أما إذا استعجلنا المسافة وبلغنا التوحد مع الآخر فإننا قتلنا متعة أطول متعة «وهم الآخر» الذي نصنعه ونجعله يشاركنا كل متعنا وعلى طريقتنا.

وفي الحالتين هناك شقاء.

شقاء لغياب الآخر الذي يشبهنا ويعدنا «بوهمة» وباشتراكه في المتعة وعلى طريقتنا، ويصنع لنا «وهم الآخر» الذي يستطيع أن يبلغ مدى الأنا.

وشقاء لوجود الآخر الذي لن يستطيع أن يكون الأنا حتى في لحظة التوحّد، بينما نحلم نحن ببلوغ هذا التوحد وبسرعة حتى يموت الآخر يفينا وتعود الأنا خفيفة بدون عبء الآخر. غريب!!

أن يكون الآخر الأنا يعني أن نقتل المسافة، يعني الانصهار الذي لا بد له أن يخلق الإنفصال.

أمّا الأجمل فهو أن ننتبه إلى الآخر الذي يقف على الطرف المقابل من الجسر شقيّ بوحدته وتوحده مثلنا شقيّ بوجود الآخر وغيابه مثلنا، الآخر الذي يجيد قتل الفعل فيقتله على مهل.. على مهل.

ذلك هو الأجمل، أن نتقن طقوس «اللعب»، أن نصنع من وجود الآخر وعد، جميلا لا يتحقق، أن نثبته هناك فلا يقرب إلا بمقدار.

ونعيش هنا في الوعد الجميل..

فإذا بالأنا يتجمّل كل يوم لموعد ستحدده الصدفة،

وإذا بالأنا يتعطّر كل لحظة لعل الآخر يلتقط يده فتعلق رائحته به.

وإذا بالأنا يتقد دائما ويتلهف ليلمح الآخر من بعيد فيراه خيالا وصورة يغدق عليها الجمال من خياله وحلمه وفانتازمه.

كفى تطرّفا واستعجالا. كفى عنادا في كسب المسافة. عناد يلقي بنا في النهاية جثثا بلا رغبة.. بلا روح.. بلا جمال.. نخبيء وجوهنا عن بعضنا وننظر إلى كل شيء إلا إلينا حتى لا نصدم، حتى لا نصاب بالقرف منا. حتى لا نبكي ما قتلنا.

قتلنا النبع الذي سيروينا طويلا لو لم نركض في المسافة. قتلنا الأغنية والليلة، وظلت الأطلال. لكننا سنعاند كعادتنا، وسيردّد عبد الوهاب عنّا: «لا موش أنا اللي أبكي» ثم يخيم الصمت الملغم، ونعود غرباء بمعرفة ستيشقينا..

هل سيحدث ذلك؟

سأمشي بعدها في الزحام وحيدة وتائهة، سأمشي في الزحام الذي يموج كالنمل. وأسأل الأنا: «إلى أين؟»

كلنا يعلم الحقيقة التي نخفيها عنا.

الحقيقة التي ترعبنا. حقيقة الأنا الوحيد والمتوحد في موج النمل المتلاطم.

لن يرى النمل ما نرى ولن يحس ما نحس!

هل هي الكارثة؟

أن نكون وحدنا في الزحام،

أن نكون وحدنا مع من نحب ومن لا نتواصل معه؟

والكارثة أن نعي جيدا هذا التوحد البديهي للأنا البشرية ونفجع عندما ننتبه في كل مرة أن خيوط الوصال مبتورة!

لا أحد يفهم أحدا!

لا أحد يحس بأحد!

بيت لايلاف الضلال

نصر سامي



. . لم أجد إلى اليوم أمّا تصلح لأبنائي سوى المرأة التي أحبّها : الأبديّة

فريديريك نيتشه

(هكذا تحدث زارادشت)

[أنهار لأعالي الضّوء. انفتاح على بلاغات لم تدجّن واقرار بموت المعنى وامحاء الدّلالات وتصوير لمشاهد الوأد والفجائع.

اللغات ستمّحي في الظل، والحروف ستعود آخر كل مساء على صدى الصّرخات العظيمة التي أطلقها الإنسان في الريح. والغيم سيفتح أحضانه لأعشابنا الرّخوة ولريحنا العاصف.

حالة الأموات ليست مطلقا من همومنا وكذلك حالات الخوف. ونتقدّم. نبني بيتا لايلاف الضّلال. نرتوي من ثدي النّور. نزرع دما آخر في قلب اللغة وقلب العالم

نزف لصحراء الرّوح أجسادنا النوريات الضوء، ونُحبل الخلاء. وندّعي أنّ جديدا لم تعرفه لغات الأرض سيخرج من بين أصابعنا]

1) موت المعنى وامّحاء الدّلالات

الأنوار لم تكن شيئا منفصلا عن ايراقات الوجد اللائط بأسوار النص. والعتمات ليست سوى خلفيات زائفة لأرواح المعنى وجداريات الفهم. واللغة تتقافز منها غزلان الضوء وتخرج من مرافئها جداء الريح وأفراس النّوء ووحدها الأفراس المسكونة بالتّطواف واللّذائذ تصهل بين الأسطر والنّقاط وتتقافز من خلال الأحراش وتائيات الوهّم.

ولاشيء

وحدها النّهارات تنزع حصارات صدورها وتمارس مع الليل إغواءها الأزلي وفتنتها.

ووحدها النّجوم تخرج من هالاتها، هالات المعنى، وتلبس فرائس الطّيور وسحنات الغيم وتحطّ على كتفي أفجار برؤوس زرق ستمتدّ أفخاذها على سريري الليلي وتتلاقط!

بيت اللغة لم يعد بيت البيان والبلاغة. شجرات التشابيه الذّابلة، أوراقها تنثّ على الأرض البيضاء وتتفتت وتتآكل باستمرار وتطلع من أصابعها المتعفّنة يرقات الدّود. وجنّات الإستعارت جفّت أنهار الكوثر



فيها وغيض الماء على ربواتها وماتت أصوات العصافير وانهدّت قوائم النّور النوريات وهناك في المهبّ، في مسارب الموت، حيث الهياكل البيض الملأى ببريق الأموات المحزن وروائح المقابر، وأصوات الأمس تتآلف الموجودات/ المبصرات/ الأشياء من أسمائها. ويكون أن أقفو خطى المستقبل! فالوهم أيضا حائط من حيطان الواقع! وحجر من أحجار محارقه. وتخرج المنسيات من خبائها وتمد الأسرار أنوفها الصغيرة من خلف الكوى. ويكون أن تسقط من الشجرات ثمرات النور. ويكون أن تعرّش التراكيب وتطرح أعناب العروض تنويعاته.

* *

أسرار كثيرة ستهتك!

دُنّى سيكون على الشاعر تحريرها من سلطان القدامة والموت. أساليب كثيرة سيكون من الواجب انقاذها من محارق التّيه. وفتح أسوارها لرطوبة الماء ودفعها نحو نوافذ الأبد. إقامة لا تنتهي في السّفر. وترحالا خطاه التّسآل.

* *

ولهذا الفعل، فعل التّحرير، خطورته. لأنه فعل ابتناء وهدم. نبرات رؤياوية وعوالم كافكاوية ستتشكل. أقمار ستولد وتملأ الفراغات، فراغات الماضي الذي يستريح في دواخلنا كأشواق رائعة. وبهذا الفهم تكون الكتابة مواجهة. وانتصارا وإلغاء ورفضا وتوسيعا لذاكرة اللغة ولأفق التقبل. وعصفا بحدود المعنى المعروفة مسبقا. (النصوص المكتوبة قديما) ما نعرفه منها ومانجهله (الهامش/ المنسي/ الغائب/ الممنوع/ الحامل أرق الوحدة وممرات الفقد).

* *

لن أجزئ الأمكنة. أؤمن أن قمرا في أعالي اليمن يضيء أيضا قامات الأطفال بسيدي بوزيد. وأنّ نهرا صغيرا بالمغرب يمكنه أن يبلّل شعر الهلاليات ويطفىء عطش مواشيهم. أؤمن أن المكان واحد وأن العالم غرفة بملايين النوافذ.

* *

أقرر موت المعنى وبدء تواريخ المحو والفجائع. وبأسى أقرر إماتة الوضوح وإراقة دم البراءات وحمل الصباح إلى مرقده المسائي المبطن بالصّلوات وروائح القدامة.

أرفض ما أرى.

وأرى أن مسؤولياتنا لاتقف عند استقبال النص وغسل الأقلام وتلوين شفاهها بالأزرق وتوفير الأجساد البضّة والآرائك لإسعاد السيّد النص. لسنا نملك حساسيّة العبد لنكون الجسر الأبدي لاقدامه النوريّة.

يأتي النص لأننا نريده أن يأتي. لا نقيم له المراسم. يسقط مليئا بالأخطاء ومتبرّئا من القداسات حاملا خطيئة الإضاءة. اضاءة الأجداث وارتكاب فعل الحبّ وتلويث مساجد القواعد المسطّرة.

* *

أقرر موت المعنى وامّحاء الدّلالات

وأفتح بيت النص لهواء التعدّد. ومياه الطفولات.

وأقف بقوّة لمناصرة الوهم. فهو أكثر واقعية. وأهتف ليست الكتابة إلا أرضا للمحو. محو الأجناس. ليست إلا سماء للانقطاعات.

ألغي وأفكّر أنّ الغابة ليست شجرا فقط!

وأنّ الإنسان ليس بشرا فقط.

وحده الحجر المرمي على عتبات الوحدة يظلّ قابعا قرب سرير الموت. ووحده يظل غريبا.

أرفض ما أرى

وأرى أنّ الكلمات ليست شيئا خالدا. وأن الأشكال ليست برودا وأنّ أقمار المعاني ليست شموسا دائمة وأنّ نجوم الأمس ليست خالدة أبد الدّهر...

ولهذا أقرر التصدّي لخطر العود إلى جنّة القدامة وكشف مخاطرها ومغالطاتها ومسلماتها وبداهاتها. وأقف ضدّ سلطانها الوهمي وفرسانها الموتى!

فأفكّر بأنّ أمنا اللغة قادرة وحدها على ترك زوائدها. ولقد فعلت دائما وستظلّ.

* *

نهر المعاني سأسمع من خلل الفقرات صدى انكساراته.

ووحده يريد الموت سيكون تفسيرا كافيا لما يجري. الرماد ليس رمادا فقط إنه أيضا روح شاعر يحترق وأكوان صبابات. ليس الموت، موت المعنى، موتا مجردًا.. أننا نشم روائح الموتى. وأصوات المخنوقين

وتكسّر الأعظم. ونرى جسوم الدّود!

الكتابة اذن أفق من المجرّات

أرفض المغالطات وأؤمن أنّ عصفورا واحدا لا يكفي. وأن عصافير الشجرة العشرة لا تكفي.. أحلم بكل العصافير.. وأفكر بقدرتنا على التحوّل آخر الليل إلى آلهة لممارسة النظرات العصفورية على العالم.. الأعمق في الحقيقة.

لا سلطة للناقد. ليست للأساتذة أيّ سلطان على النص. على الناقد أن يتجاوز مقولاته جميعها وأن يمحي ووقتها فقط «يمكن للنقد أن يستردّ ذاته (...) وأن يتحول بدوره إلى كتابة تأتي كفعل تنام للنص المقروء»

يجب خلخلة المتداول بالنقد الجذري والمساءلة. وبهذا فقط يصبح فعل حدث الكتابة مشروطا بالقهر، قهر المتعاليات. ليس الناقد رسولا يملك المطلقات ليس بالطبع حكيما ولا عارفا. إن أدواته تهجر بيتها الأول وتودّع قداساتها وترحل. وهناك خلف الجداريات والكتابات الخربة تعلن امحاءها وزوالها.

وحده النور يتقدم في اللحظات المليئة بالموت بقسوة!

* *

لا أشعر مطلقا بالنقص

الآخران العظيمان (السّلف المتعدّد والغرب المتعدّد) أجزاء من ذواتنا

الذات ليست فردية أبدا إنّها مجرة!

(نهب للآخرين خطيئة الحضور من ذواتنا ونصوصنا في الصّميم ونعصف باطمئنانهم وببساطته نفرض عليهم احترامنا ونحاورهم)

لن أكرّس أيّ كتابة نموذجا

أقف ضدّ التماثيل

أنجز شيئا ليس وثنا، أرشّحه للتحوّل والتجدّد والهدم

لا أجيب ولا أكرّر الأسئلة وأسأل باستمرار بل أمشي على جسور التسآل في هذه الثقافة الراكدة.

ليس من وظيفة يقوم بها النص إلاّ إذا كان الإغواء وظيفة، والفتنة والإحتفاء عملا. النص لا عمل له سوى نفسه الفاتنة.

يكتبها يزرع في سفوحها الدّم والخطايا يرجع لها ضراوة الذئاب وقدرة المياه وعنف الرّيح والنوء ويعيد لها الطّفولات ويعصف ببنائها

النص يحتفي بالمتهات

يقف على الذّرى

ضاريا وفتيّا ورافضا للإكتمال والموت يقف مواجها ومستشرفا ومتجاوزا وساخرا وحارقا

شيء واحد سيبقى دائم الفتنة ودائم البروق والمطر. إنّه البدء من جديد البدء من أرض محروقة. والايمان بغيم الرؤيا السّاقط من آلاء الفيض

طبعا سيكون هناك رماد ومحارق وعويل خافت.. وسيكون من الصّعب البدء من جديد، ولكنّ غيمات الرؤيا التي هطلت لا يمكن أبدا انكار روعتها وبدء آخر لن يكون بالتأكيد إلاّ رائعا!

فلأبدأ.

2) الإرتواء من ثدي النّور

ضاريا عرض الحائط بما يشدّني إلى الأرض ولديّ إيمان عميق بأنّني لن أعود للتراب بعد موتي. سأتساقط شيئا فشيئا. اللغة ستأتي إلى بيتها الأول إلى التآلف وتعاد مشاهد ما قبل الخلق، الماء سيظّل منحوتا على سقف الصّحراء لا يتوغّل فيها ولا تتوغّل فيه. وإنما هي المسافة الغامضة المكتنزة تحافظ على أقصى درجات غموضها وبهائها

ليس من شجر إذن. وليس من كائنات لأنّ العناصر لم تكسر حبل تآلفها، شيء كالرجّات سيحصل فيما بعد وفي لحظات ستصل الأمواه المحبوسة إلى أعماق الأرض وسيكسر الهواء سقف العالم.

نعم! وستكون الضّوضاء

كائن وحيد سيظّل غريبا هو أنا!

يداي ستنشغلان بنحت صوت آخر قادر على الدخول في هذه الضوضاء الكونية وشغل مكان في هذه المتاهة

آلة اللغة وحدها هي السّبيل إلى نحت هذا الصّوت ومن هنا ستكون الوظيفة الوحيدة التي أفعلها حاليا هي اختراع اللغة التي تشبهني اللغة التي تحافظ على أسرارها مهما كشفت وعلى حرارتها مهما كتبت ولاشيء! .. لا شيء.

كثيرا ما تتسرب من العتمة خيالات كثيرة وأرى عطشا يحطّ كطائر خرافيّ على الحقول التي تطلع داخلي وأسمع نقرات للموت على الشباك المغلق وأرى أنياب الغيب الزرق

وأفكّر بترك الأفكار والذهاب بعيدا ولكن إلى أين؟

إن أضافر النمرة (الكتابة) تصل إلى آخر شريان في جسدي ولسانها المشغول بياقوت الموت الأسود يلحس كبدي.

أرى أشواكا كثيرة تطلع من فراشي حتى النهر الذي علّقت صورته على الحائط المقابل سيتحوّل ثعبانا ويلتفّ عليّ وسأصرخ وأصرخ.. يا وتضيع الصّرخات ولا أفيق!

لم يكن حلما إذن. أصدقائي الموتى أصروا على منادمتي وسماع صوتي. دودهم يحيا على أمل الوصول إلى كبدي وشفاهي ويحلم بأكل صوتي أيضا.

أما أنا فجلست وكسرت النهر المعلّق على الحائط. وكنست بقايا الثعبان الذي تناثر قطعا على أرض الحجرة. ومسحت دماءه المختلطة بالسّم الأسود.

وفكّرت بأنّ شيئا واحدا هو ضمان عمق الكتابة وباب خلودها، إنه الخوف. خوف الموت. فالخوف من الفناء كان دائما الرجّة التي تدفع المركب الصّغير إلى المخاطر والإنقذاف بعنف في المتاه والعواصف.

والشّاعر مطلقا يظلّ يطل على شبحه قادما من بعيد. يراه وربما يكون عاجزا عن ملازمته فيظل يهرب وتظلّ الكتابة بعيدة عن العمق ويظلّ يغيب وتظلّ الكتابة تغيب وفي عمر ما عندما يصعب الهروب والغياب على الشّاعر يكتب النص المصهور بالنار والخارج توّا من أغوار الموت الغامضة الزرقاء وفيه تتكثّف التجربة وتنمو و فيه يتلازم الشاعر وشبحه ويكون العذاب الخالق ويكون للنصّ أن يضيء العناصر وينحت فجرا على الحجرات الثقال المترسبة في سفح الرّوح ويتوالد الغيم وتتساقط في تألّق على الظلمات اليابسة أزهارها اليابسة.

وهكذا! الأطفال سيخرجون عراة ليتبولّوا على الحجرات المسكونة بالأرواح!

الفرشات ستغيّر ألوان النّور

وربّما غطّته بأجنحتها الصغيرة

القمر سينزل كل ليلة وينزع ملابسه فيكشف الثوب الأزرق عن قمرين وعن جنّتين وعن ساحل للصلاة والنجوم ستتحوّل. هذه سريرا. وهذه وسادة. وهذه طاولة. وهذه نافذة وتلك بيتا والأخرى نهرا.

النص المصهود بنار الموت، الرّافض للتّآلف، المتهجّج خارج أسمائه، الواقع على الأسرار والذّاهب إلى الأقاصي، الناحت جسد الألفاظ، والقاهر المعنى، المتلألىء في الضّلال

هذا النص وحده هو الذي سيكون على حدّ قول نيتشه مظلما وليليّا ولكنّه يرتوي من ثدي النور.

زهر المطلقات

* اللغة نهر جوفي يكفي أن نعرف كيف نسمع هديره وأن نحقّق الشروط المواتية لسماعه * أمثل أحدث محاولة للقطيعة مع الأشياء القائمة * انتصار الرغبة هي ثورتي الحق ورغباتي لا تقف عند ارضاء الحواس واحتضان المطلقات * أرفض واقعية العالم وأتوحّد معه. * أكتب لتمجيد الكائن واستعادة الجنان الضائعة * يحضر الواقع في كتابتي مخلوع عن واقعيته وسطحيته ونظامه بلغة مخلوعة من عبوديتها وعاديتها واداتيتها، إنها الألفاظ وقد انعتقت وحرّرت وسمت وتكوّنت، وصارت تعبّر بواسطتي عن عوالمها الأعمق في الحقيقة * حساسيتي تسمح بممارسة الحبّ مع الحروف والتشابيه والإستعارات، أمس عندما قرأت ايلوار ورامبو وأدونيس تأكدّت أن لي أبناء في أماكن أخرى بعيدة، سمعت الحروف تنادي: يا أبي.. يا أبي.. يا هوه! * لست معنيا بشيء محدّد من طرق التعبير: ما أفكر به بسيط: فتح مدائن الصّور والتّرحال إلى الإصقاع والأقاصي

* لن أصل إلى فكرة نهائية

النهايات عتبات الموت.

ملحوظة أخيرة:

هذا النّص مقدمة لديوان «أنهار لأعالي الضّوء» وهوالفقرة الثانية من بيان الكتابة «النص السّامي». الفقرة الأولى نشرت في «ديوان ذاكرة لإتساع اللغات» للشاعر.

خواطر في التربية الموسيقية

من الإصغاء الحي إلى النشاط الإبداعي (1)

تأليف : ديمتري كابا ليفسكي *

تعريب : محمد عادل الأحمر **

إن عناصر نظرية الموسيقى لا يجب أن تضمن في حصص التربية الموسيقية (وخاصة بالتعليم الابتدائي) إلا بعد احتياطات كبرى، وفقط بعد أن نكون قد غرسنا في الأطفال حب الموسيقى والاهتمام بها، ونمينا فيهم نوعا من الممارسة الأساسية للإدراك السمعي وللأداء، وبعد أن تكون قد تراكمت لديهم تجربة سمعية معينة.

لذلك، لا يجب إخضاع الأطفال لأية قاعدة ولأي تمرين يشغلانهم عن الموسيقى الحية ويتطلبان منهم دراسات ومراجعات عديدة؛ بل إن الدرس بأكمله لا بد أن يخصص للفن الجذاب. إلا أنه من الواضح أن المدرس، وهو يفتح عالم الموسيقى أمام تلاميذه، يجب أن يدرك -وذلك منذ السنة الأولى ومنذ الدرس الأول- أن الموسيقى لا بد أن تعلم إياهم، ولو أن سبل هذا التعليم وطرقه مختلفة في أغلب الأحيان عن سبل تعليم مواد أخرى وطرقه.

فمن المعلوم أن كل شيء قابل للتعليم في أية مادة من المواد. لكن ما يتعلم ينسى عادة بسرعة، دون أن يترك آثارا، لا في العقل ولا في القلب. ونحن لا نتذكر بالفعل إلا ما فهمناه حقا؛ والموسيقى (والفن عامة) تتطلب أكثر من ذلك. ففي الموسيقى، لا يمكن أن نتذكر إلا ما فهمناه وأحسسنا به عاطفيا. وهذا صحيح بالنسبة لما يقال عن الموسيقى وكذلك لأدائها وسماعها.

. . . وعندما ننمي، أثناء الدروس، مختلف أشكال تحسيس التلاميذ للموسيقى لا يجب أن ننسى أبدا أن الادراك الانفعالي النشيط للموسيقى هو الأساس لاستيعاب كل نوع من الأنواع الموسيقية، بل هو أساس التربية الموسيقية في مجملها. ولن يمكن للموسيقى أن تلعب دورها الجمالي والمعرفي والتربوي إلا عندما يكون الأطفال قد تعلّموا الإصغاء إليها والتفكير بشأنها حقا. وإضافة إلى

---

* ديميتري بوريسوفيتشي كاباليفسكي (Dimitri borrissovitch Kabalevesky) ملحنّ من الإتحاد السوفياتي سابقا، ولد بلينيغراد عا 1904 وتوفي بموسكو سنة 1987. تخرج من معهد تشايكوفسكي الوطني للموسيقى بموسكو عام 1929 (قسم التلحين) وعام 1930 (قسم البيانو). درّس بالمعهد نفسه وتحمّل عدة مسؤوليات وطنية ودولية، من أهمها الرئاسة الشرفية للجمعية للدراسات الموسيقية. له أعمال موسيقية عديدة في مختلف الأنواع: أوبيرا، سمفونيات، موسيقى أفلام، كورال الأطفال والمراهقين. . . وقد نشرت هذه الأعمال وعزفت فيب عدة بلدان.

** مساعدة جامعي بالمدرسة العليا للعلوم والتقنيات بتونس (دار المعلمين العليا للتعليم التقني سابقا) وصحافي.

ذلك، يمكن أن نؤكد أن الذي لا يعرف الإصغاء إلى الموسيقى لن يتعلم أبدا أداء صحيحا (سواء بالغناء أو العزف أو الإدارة). أما المعارف التايخية والنظرية المكتسبة خلال الدروس فتبقى مسلمات فارغة من أي معنى، مسلمات شكلية لا تفيد في شيء من حيث فهم الفن الموسيقي الحقيقي.

إن الإدراك الحقيقي للموسيقى، بالحس وبالعقل، هو واحد من أكثر الأشكال حيوية للتحسيس بالموسيقى فبفضله تتكثف الحياة الداخلية والعقلية للتلاميذ، أي مشاعرهم وأفكارهم. ذلك أن الموسيقى، باعتبارها فنا، لا توجد خارج حدود هذا الادراك ولا فائدة في الحديث عن تأثير الموسيقى في العالم الداخلي للأطفال والمراهقين إذا لم يتعلموا الاصغاء إليها كفن ثري في حد ذاته، يتضمن أحاسيس الانسان وأفكاره وكذلك الأفكار والصور الممثلة للحياة.

الإصغاء إلى الموسيقى

فمن واجب الأطفال إذن تعلم الاصغاء إلى الموسيقى طوال الدرس، سواء عند الغناء أو العزف على آلة أو كذلك في أوقات الانتباه المكثف والتركيز، أي عندما يتحولون، هم أنفسهم، إلى مستمعين. فكل شكل من أشكال الاتصال بالموسيقى وكل دراسة موسيقية يعلمان الاصغاء إلى الموسيقى ويحسّنان دوما القدرة على الإصغاء إليها والتفكير بشءنها.

والتفطن إلى القدرة أو عدم القدرة على الاصغاء للموسيقى يتم، في المدرسة، من خلال الانشاد الجماعي خاصة. بمعرفة الطفل الاستماع لنفسه ولرفاقه وللموسيقى المرافقة في الوقت نفسه، والقدرة على إدراك أسلوب الملحن وفهم خصائص العمل الذي يجري أداؤه تشكل العناصر التيت يجب تلقينها للتلاميذ قبل كل شيء، وذلك منذ السنة الدراسية الأولى، وعلى أساس خبرتهم الشخصية كمؤدين.

... إذن، فحسن الاستماع إلى الموسيقى والتفكير بشأنها هو ما ينبغي تعليمه للأطفال منذ بداية التربية الموسيقية بالمدرسة. ولا بد من إقرار قاعدة ثابتة منذ درس الموسيقى الأول في القسم : عندما يتم إسماع قطعة موسيقية، لا يجب أن يرفع أي تلميذ يده، حتى لو كان يعلم أن المدرس سيطرح فيما بعد سؤلا يعتقد التلميذ أنه يستطيع الإجابة عنه.

فمنذ البداية ينبغي أن يفهم التلاميذ وجوب احترام هذه القاعدة، ليس من أجل مجدر أسباب متصلة بالانضباط، ولكن على الأخص لإنه لا يمكن إحساس الموسيقى بعمق وفهمها حقا إلا إذا استمع إليها بأكبر ما يمكن من الانتباه. إن احترام هذه القاعدة واجب لأن «سماع الموسيقى» هو، قبل كل شيء، استماع في انتباه وليس لعبة أسئلة وأجوبة. وعلى المدرس أن يعطي للأطفال إمكانية إحساس القطعة الموسيقية على الوجه الأفضل والتفكير بشأنها ثم يطرح السؤال عليهم. وعند ذلك يمكنهم رفع اليد للإجابة عن السؤال (2)

وبهذه الطريقة يسود القسم جو يذكر بجو قاعة الحفلات الموسيقية، ويكتسب الأطفال لا فقط عادة الإنصات للموسيقى بل يتعلمون كذلك حب الموسيقى واحترامها.

وينبغي على المدرس أن يقوم بكل ما في وسعه يجد التلاميذ أنفسهم الإجابات المحتملة ولا يكتفون بالإجابات المتضمنة للحقائق التي يقدمها المدرس ويجب عليهم حفظها. فلا بد إذن أن يوضح الغرض ويطرح السؤال بشكل واضح وأن يترك وقتا كافيا للتفكير لكي يتوصل التلاميذ أنفسهم إلى إعطاء الجواب الصحيح. أما طرح أسئلة والإجابة عنها في الوقت نفسه فذلك يمثل، من جانب المدرس، نهج المجهود الأدنى الذي يبسط له عمله ويقتصد وقته، لكنه يقلل، بالدرجة نفسها من النتائج المتحصل عليها بحيث يصير ربح الوقت خديعة.

ومن المهم أن يتخذ حل المشكلات الجديدة شكل محادثات قصيرة بين المدرس والتلاميذ، وينبغي أن تبرز كل محادثة ثلاثة عناصر مترابطة :

- ينبغي على المدرس أن يطرح المشكلة بوضوح،
- يجب حل المشكلة تدريجيا، وبمشاركة التلاميذ،
- ينبغي استخلاص النتيسجة والتعبير عنها من قبل التلاميذ أنفسهم (كلما كان ذلك ممكنا).

... وهذا النشاط الذي يبديه القسم ويثيره المدرس يمكن اعتباره أحد المعايير الهامة لمهارته البيداغوجية. ومن الواضح أن هذا النشاط لا يقاس بعدد الإجابات المقدمة أو سرعتها أو محتواها. فكل الأنواع التي يتم تناولها في دروس الموسيقى ينبغي أن تسهم في نمو الإبداع لدى التلاميذ أي تنمية الرغبة لديهم في التفكير بشكل مستقلّ وفي أخذ مبادرات فردية والقيام بعمل شخصي جديد وأفضل. وهل

ثمة حاجة إلى القول بأن كل هذه المزايا التي تسهم الدراسات الفنية إلى حد كبير في غرسها، لها تأثير إيجابي، ليس فقط على الدراسات الأخرى التي يتابعها التلاميذ، بل كذلك على نشاطاتهم المستقبليّة في أي ميدان من الميادين ؟

تنمية النشاط الإبداعي

ويمكن لمبدإ الابداع أن يظهر لدى الأطفال منذ سنة الدراسة الأولى، وذلك في طرافة أجوبتهم (وليس صحتها فقط) وفي رغبتهم في طرح أسئلة على المدرّس (وليس فقط الإجابة عن أسئلته) وفي الاقتراحات الشخصية المتصلة بأداء عمل موسيقيّ، وفي دقة الملاحظة السمعية التي تتجسّم بالحديث عن الموسيقى التي يستمعون إليها خارج المدرسة (فيما بين الدروس وفي فترات العطل) (3)، إلخ...

كما أن من المستحبّ، وفي حدود الإمكان، أن ينمّى لدى الطفل بالمدرسة -في نطاق الدراسات الموسيقية النظاميّة أو غير النظامية- النشاط الابداعي ذاته (تأليف موسيقي، ارتجال) والذي يبدي نحوه جلّ الأطفال ميلا واضحا منذ صغر سنّهم، ولو كان هذا الميل يبرز في أكثر الأشكال بساطة. لكن نظرا للغياب الكلّي تقريبا للطرائق التربوية في هذا المجال، ونظرا لأن الدراسات يقوم عليها مربّون معزولون، وفي شكل تجريبي، أكثر ممّا هو في شكل تدريس منظم (في مدارس الموسيقى غالبا، وليس في مدارس التعليم العام) فإنه لا يمكن أن تستنتج منها إلا اعتبارات عامة جدًّا.

ويمكن أن يكون للدراسات المخصصة للارتجال هدفان مرتبطان ارتباطا وثيقا، أولا : تنمية حساسية الأذن للمداخل الموسيقية والمقامات لدى التلاميذ، ثانيا : تنمية خيالهم الإبداعي. وفيما يتعلّق بالارتجال، ينبغي على التلميذ في أغلب الحالات أن يكون قادرا على مواصلة لحن شرع فيه المدرّس وإنهائه على قرار النغميّة المعطاة. وهذا التمشي المنتشر نسبيا لا ينبغي أن يثنينا عن تمشّ آخر، وهو المتمثل في ارتجال لحن (نغم) يخرج عن الإطار العادي للعلاقات بين المقامات في السلم الموسيقي الأعلى والسلم الموسيقي الثانوي (rapports modaux majeur-mineur) ولا ينتهي بالضرورة على القرار (tonique)، بل يدخل في مداخل غنائية (intonations) أخرى ممكنة، «استفهامية» أو «غير مستكملة». ويمكن للارتجالات أن تكون إيقاعية أو مرتبطة بالأداء (تغيير طابعه أو حركته أو درجة سرعته). وهذا النوع من الارتجال منتشر بكثرة.

...أما حث خيال التلاميذ ونشاطهم الابداعي فيرتبط بدون شك، وفي المحلّ الأول، بتكوين المدرّس، وبدرجة نموه الإبداعي هو ذاته، وبذوقه الموسيقي وإعداده النظري. لذلك لا يمكن اعتبار الارتجال جزءا إجباريا من الدراسات الموسيقية ولا غيابه نقصا. والأهم من ذلك أنه لا ينبغي أن نلوم المدرّسين على ذلك، بما أن الطرائق المناسبة لتعليم الارتجال لم تضمّن في تكوينهم.

وينبغي كذلك التنبيه إلى أن تدريس الارتجال في الإطار المدرسيّ يتضمّن خطر تنمية النزعة إلى الإعادة السلبية لكليشيهات موسيقية بدائية وإلى تقليد غير مقصود للموسيقى المبتذلة -وبالتالي سهلة الحفظ- التي يسمعها الأطفال بكثرة حولهم. لذلك، فإن حمايتهم من التقليد السلبي لهذه الموسيقى تتطلب من المدرّس ذوقا فنيا متطورا جدًّا وخبرة، وكذلك مقاربة واعية ونقدية في المجال الموسيقي.

واجبات مدرّس الموسيقى

(...) والمعارف والخبرة التي يجب أن يمتلكها مدرّس الموسيقى المؤهل معروفة جدًّا. فبالإضافة إلى تكوينه البيداغوجي العام، ينبغي بالضرورة أن يحسن العزف على البيانو (أو الأكورديون) وأن يكون قادرا على تسيير مجموعة إنشاد (أو أوركسترا) بطريقة دقيقة ومعبّرة وأن يجيد الغناء وأن تكون له معارف في مجال تاريخ ونظرية الموسيقى، وأن يكون قادرا على تغيير السلّم (transposition) وفق موسيقى مكتوبة أو حسب الاستماع، وعلى إيجاد مصاحبة بسيطة لنغم ما. وفي كلمة، فإن مدرّس الموسيقى ينبغي أن يكون مربّيا ذا ثقافة موسيقية، وإلاّ فإنّه يكون شبيها بأستاذ رياضيّات غير قادر على حلّ المشكلات التي يطرحها على تلاميذه.

إلا أن معرفة المدرّس لموضوعه غير كاف، بل لا بدّ له كذلك أن يحبّ الموسيقى باعتباره فنّا حيّا يوفّر له الفرحة والإحساس. ولا ينبغي أن ينسى أبدا أنه من المستحيل أن نوقظ في الأطفال حبّ شيء لا نحبّه نحن، وأن نجلب اهتمامهم إلى موضوع لا نبدي نحوه أي اهتمام.

ومن بين كل المعارف التي ينبغي يمتلكها مدرّس الموسيقى، ينبغي التأكيد على معرفة العزف على آلة

موسيقية. فلئن كان واضحا أنه لا يمكن الاستغناء في القسم عن تسجيل ميكانيكي، وخاصة عندما يجب اسماع التلاميذ فرقة إنشاد أو أوركسترا أو قطعة من أوبيرا، إلا أن هذا التسجيل يجب أن يكمّل، لا أن يعوّض، أداءا حيّا ينفّذه المدرّس. وهذا هام جدّا، لأسباب التالية على الأقل :

- إنّ أداء حيّا يحدث دائما جوّا انفعاليا في القسم،

- إنّ أداء حيّا يمكن المدرّس من التوقف في وقت من الأوقات، إن استوجب الأمر ذلك، وإعادة أداة جزء من القطعة أو حتّى جملة موسيقية، أو العودة إلى البداية. . إلخ. .

- إن مدرّسا يعزف على آلة (ويغنّي كذلك) مثال جيّد لتلاميذه، لأنّه يبيّن لهم بالبرهان الحيّ أهمية وفائدة أن يعرف المرء أداء الموسيقى بنفسه.

وعلى أستاذ الموسيقى ألاّ ينسى أبدا أن الملل إذا كان غير محتمل خلال أي درس من الدروس، فهو غير محتمل ثلاث مرات أكثر أثناء درس الفن. فالمطلوب منه إذن أن يكون جديّا لكن غير مملّ بالمرّة. ففي بعض الأحيان يكون لابتسامة أو دعابة أو شيء من الهزل تأثير أكبر من أكثر الملاحظات جديّ وأكثر الأحكام تعمّقا.

. . . وينبغي أن تركّز كل أشكال العمل الموسيقي مع التلاميذ على نموّهم الروحي، فأيّة محادثة متصلة بالموسيقى يمكنها (وينبغي لها) مساعدة التلاميذ على معرفة العالم وتكوين تصوّرهم إيّاه، وتربية حسّهم الأخلاقي. وعندما يتعلق الأمر بالموسيقى ذاتها، فإن أي عمل من الأعمال، حتى أقصرها وأكثرها بساطة من حيث المحتوى، لا يمكن (ولا ينبغي) أن يمرّ قريبا من الأطفال دون أن يلامس ضمائرهم وقلوبهم. ومع كل سنة دراسية، سوف يبدو بوضوح أكبر فأكبر أن نظرة التلاميذ للموسيقى ليست مفصولة عن نظرتهم للحياة بصفة عامة. لذلك فإن المهمّة الأساسية للمدرّس هي المساهمة في تكوين تلك النظرة، وينبغي عليه أن يوجه اهتمامه ومبادرته الإبداعية ومعارفه وخبرته وحبّه للأطفال والمراهقين والشبان وحبّه للفن والحياة نحو الحلّ السليم لهذه المشكلة.

إن أهمية الموسيقي في المدرسة تتجاوز من بعيد أهمية الموسيقى كفنّ. فالموسيقى، كالأدب وفنون الخط، تفيض على كل ميادين تربية الأطفال وتعليمهم، باعتبارها وسيلة قوية لا تعوّض لتكوين عالمهم الرّوحي.

الهوامش

(1) مقتطفات من الفصل الثاني من كتاب «ملحّن يتحدث عن التربية الموسيقية» (un compositeur parle de l'éducation musicale) لديميتري كابالفسكي: نشر: منظمة اليونسكو ودولاشو - نيستلي؛ باريس - لوزان، 1987، 159 صفحة (سلسلة: «علوم التربية» التي يشرف عليها مكتب التربية الدولي بجينيف).

(2) يمكن أحيانا قبول بعض الاستثناءات، وذلك من أجل هدف دقيق: يجوز للمدرّسين أن يطلب من الأطفال رفع اليد رفعا خفيفا عندما يستمعون إلى دخول آلة أو عدة آلات في الجزء المعزوف من قبلا الأوركسترا، أو عندما يستمعون إلى انتقال من صبقة عليا إلى طبقة سفلى. . . إلخ. . . ويوص» الأطفال من ناحية أخرى، بالإستماع إلى الموسيقى وعيونهم مغمضة، حتى لا يثقوا إلا بآذانهم ولا يتأثر كل واحد منهم بجاره إن كان رفع يده أو ل يرفعها. ولا ينبغي الالتجاء إلى هذه الطريقة أكثر من اللازم، لاجتناب زن يتحوّل الإستماع الموسيقي إلى لعبة. على أن الطريقة يمكن أن تكون مفيدة جدا أذا أستعملت الإستعمال المناسب.

(3) الاستماع بأنتباه إلى الموسيقى في أي مكان (في البيت، في الشارع، في الاذاعة، في التلفزة، في المسرح، في قاعة السينما. . .) ثم إعداد عرض في القسم حول أهم هذه «اللقاءات الموسيقية» هو أهم واجب منزلي (والواجب المنزلي الوحيد بالمدرسة الابتدائية) يعطى للطفل بين درس واخر وفي الأثناء العطل.

رواية «إرتباك الحواس» لحافظ محفوظ

محمد الهادي بن صالح *

هذه الرّواية نشرت بدار سحر للنشر سنة 1996. خارج سلاسلها الابداعية في طبعة أنيقة واخراج مرض وخط ميسور القراءة. حتى لا نقول أن ناشرها لم يستغل فضاء الصفحات وابتز القارئ.

صورة الغلاف من إعداد الرّسام محمد المزّي.

لا وجود لمقدمة مثلما تعوّدنا أن تطالعنا في بعض الأعمال الخاضعة لنظام السلاسل الأبداعية. وقد جاءت في 244 صفحة من الحجم المتوسط وزّعت على 31 فصلا أطولها في 17 صفحة وأقصرها في 3 صفحات، وبمعدل 8 صفحات للفصل الواحد. وهذا المعدل أو ما قاربه من عدد الصفحات هو الغالب على حجم الفصول.

كاتبها :

كاتب هذه الرّواية قرأنا له الكثير من أشعاره وورقاته ونصوصه الأدبية التي نشرها في الصحف والدّوريات، أو في الكتب التي تسنّى لنا الاطّلاع عليها. ولم يسبق لي أن اطّلعت شخصيا على أي عمل قصصي له غير ما نشره من فصول هذه الرواية بمجلة المسار بعدديها الثامن والحادي عشر سنة 1991.

بهذا يكون هذا العمل الروائي فاتحة أعماله القصصية.

الخطاب السردي :

الخطاب السردي عند هذا الكاتب يذكرنا منذ الوهلة الأولى بالخطاب السردي عند كبار أقطاب الرواية العالمية مثل «غبريال قارسيا مركيز» أو «ارنيست صاباطو» أو «هاينريتش بول» أو «عبد الرحمان المنيف» أو «اسماعيل كدري» أو «كمال ياشار»، أولئك الذين تميزوا بسيطرتهم المطلقة على آلة السرد بحكاياتها وسجاياها، وصياغتها، وفكرتها، ودلالتها. فهو مثل هؤلاء متمكن من أدواته القصصية حاذق في استعمالها.

لقد جاء هذا الخطاب السردي عفويا. وهذه العفوية أفرزت لنا رواية بسيطة (لا ساذجة وعكس معقدة) شكلا ومضمونا، بحبكة جيدة وبناء متين.

ومنطلقات هذا الكاتب كانت كلاسيكية، بداية من مزجه للواقع الموثّق والخيال الجامح، إلى عرض الفكرة العامة للرواية، إلى طريقة السرد ذاتها، إلى رسم الشخوص وحركتهم، إلى توظيف الزمان والمكان.

* من أغزر الروائيين التونسيين انتاجا.

الحكاية :

الحكاية، حكاية شيخ من عامة الناس أعزب ميسور الحال يدعى «دياس كراولي» كان يعمل موظفا في مدينة ساحلية عند «رضوان الجربي» صاحب السفن العديدة. وإثر مقتل هذا الأخير تبدلت حاله من حال عسرإلى حال يسر. وباعته أرملته هذا البيت الذي يملك عقد شرائه، والجميع يعلم أنه لم يكن يملك فلسا لسد حاجياته اليومية (1). بينما استقر عاطلا يقضي يومه بين الجلوس في دكان صديقه أمين الزحلوي مصلح الآلات الموسيقية والعناية بحمائمه بسطح العمارة التي يسكنها، وقد عشق «شامة» العاملة بمطعم «ماتيوس» اليهودي اللاجئ من حرب 1967 والتي قتلت مثلها مثل «رضوان الجربي» في ظروف غامضة.

وكان «دياس» يقوم بالسفر إلى العاصمة كلما أحس بالرتابة والملالة أو كلما عنت له حاجة ليقضيها، أو كلما هزه كبته الذي يستفرغه في «ماجدة سالم ريّان» أرملة «رضوان الجربي» التي تآمرت معه على قتله ورميه في البحر، فيؤمّن بيته وحمائمه عند صديقه الحميم «الزحلوي» مدة سفره وحين يعود يكون أكثر انشراحا وانبساطا.

أثناء سفرته الأخيرة إلى العاصمة وقعت مذكراته بين يدي صديقه «الزحلوي» فعرف منها ما فك به رموز صديقه اللغز «دياس». وعرف كل أطوار حياته طفلا وشابا وكهلا وشيخا.-

الشخصية :

هذه الشخصية المحورية التي ركز عليها الكاتب اهتمامه، يقدمها لنا منذ البداية في حاضرها. شيخ في شرفة بيته بالطابق الرابع من العمارة التي تقع في آخر شارع الزعيم وهو يراقب «... شياطين المدينة وراء نظارتيه السّميكتين (2).

وبعد أن أقرّه في الزمان والمكان صار بإمكانه أن يتحرك ويتداعى وأن «... يتذكر أن يستعيد ذلك الركام الهائل من الأحداث الصحيحة الغائبة» (3). وهو ما يدونه في مذكرات كتبها قبل أن يسافر ويترك بيته في ذمة صديقه «أمين الزّحلوي».

من خلال هذه المذكرات يكشف لنا الكاتب عن شخصية «دياس كراولي» فنعرف أنه رجل كتوم «... لا يتحدث عن أحزانه. كل ما يحكيه هو أخبار سفراته» (4). من خلال وجوده مع «ماجدة سالم ريان»، يحدثنا «دياس» عن كهولته في أواخر الستينات وقد «... بدأت شامة تغمر حياتي فلا أقاوم رغم كل ما كان يعوزني آنذاك من الارتماء في أية علاقة مع امرأة. كنت قد جاوزت الأربعين في حين لم تتعد هي الثلاثين» (5). ثم يحدثنا عن «ماجدة سالم ريان» زوجة «رضوان الجربي» وعلاقته بها والتي أغوته بقتله، وقد أيقن بعد قتله أنه لم يحبها هي في ذاتها بل أحب نقمتها الأسطورية عليه. ولم يتزوج بعد، مخافة أن يلقى نفس المصير الذي لقيه «رضوان الجربي» قتيلا بسكين في الصدر وزوجة في أحضان رجل آخر(6) وكان عليه أن يعمل ليعيش ويخرج من حالة الفقرالذي كان عليها (7) وقبل ذلك كان موظفا مثاليا أو لنقل إنه كان يسعى لإرضاء مشغّله (8) ويعيش في المدينة بدون عائلة مجهول الأصل.

مع قراءة أمين الزّحلوي لمذكرات «دياس كراولي» نعرف دقائق طفولته وتطوراتها وملابساتها، ونعلم أنه كان ذاك الطفل الذي ينتقل من وضع إلى وضع ومن مكان إلى مكان، ومن عائلة إلى عائلة. فهو لا يذكر الكثير عن السنوات الأولى من حياته (9) ولا يذكر المكان الذي غادره ذات مساء بارد (10) ويذكر بعد ذلك ذاك المكان الذي قضى فيه العديد من سنوات عمره «... ويعد كل دقيقة من أجزائه» (11).

لقد قدم لنا الكاتب هذه الشخصية تحت غطاء الشيخوخة وغموضها، مع تواتر الصفحات والفصول، يزيح عنها ذاك الغطاء شيئا فشيئا حتى تبرز لنا في نهاية الرواية واضحة في إضاءة الذاكرة الحية حسّا ومعنى. ففي كل مرحلة من مراحل الرواية ينزاح الغموض شيئا فشيئا ونجد الإضاءة المرجوّة والمعلومة المنتظرة في تكوينها الفيسيولوجي والنفسي.

لقد أمكن للكاتب أن يصور لنا هذه الشخصية ويلونها بالألوان التي تلائمها. وأمكنه أيضا أن يحمل لنا كل عدوى أحاسيسها من جنون وجرأة وتهور وخوف وانخذال وحب وأمل ويأس ونجاح ومغامرة عبر الزمان

والمكان. ورغم ذلك فإننا لا نجد الكاتب قد وفقّ في استعمال الضمائر في سرده.

فباستعماله ضمير الغائب أعلن عن مرجعيته الفنية واختياراته التقليدية الكلاسيكية. فهو ما ينفك يعلن عن وجوده منذ الصفحات الأولى للرواية إلى نهايتها. وبذلك فإنه غالبا ما يحشر نفسه في سير الأحداث، بل ويبرز لنا علانية كلما أراد أن يبدي رأيا ولو كان هذا الرأي منافيا لآراء شخصياته. وقد يناقش من خلالها مسائل فكرية تتجاوز عموما مداركها وقدراتها الذاتية في بعض الحالات، بناء على ما قدمه لنا صانعها. فالرواية رواية واقعية ولاضفاء هذه الواقعية المطلقة الكاتب مطالب بسرد الأحداث بالضمائر المناسبة للمقام. فضمير الغائب مع ضمير المتكلم لا ينسجمان والجو العام للرواية، ولا يتماشيان مع ضرورة السرد. والاعترافات في حد ذاتها اتهام للذات. وهذا الاتهام يكون أفضل لو صيغ بضمير المتكلم مع ضمير المخاطب، ونحن نعلم أن الرواية كلها بنيت على اتهام دياس سرا وعلانية.

الزمان والمكان :

إن كان توظيف الزمان توظيفا ذكيا في اقتطاعه وتواتره باستعمال أسلوب التقطيع الداخلي للحدث، وباستعماله التقطيع الداخلي لهيكلة الشخصية، فتوظيف المكان في حد ذاته كان اشكالا قائما في هذه الرواية. إذ من الصعب على القارئ أن يحدد مكان الحدث. فالأجواء التي أحاطها بنا الكاتب غريبة نوعا ما عن الأجواء التي كان من المنتظر أن توجد في هذه الرواية. ومما يزيد في غوصها ذاك الفيض من الأسماء الغريبة التي دفع بها إلينا (دياس كراولي، أمين الزحلوي، ماتيوس اليهودي، جورج المسيحي وابنته حنان، الأناضول إلخ...) أو بعض تلك الممارسات اليومية (اصلاح الآلات الموسيقية) أو بعض تلك العادات (إقامة حفل رأس السنة أو عزف البيانو) أو بعض تلك الأطعمة (الرز) أو بعض تلك الملامح للمدينة (الكنائس) أو بعض تلك الملابس (المعطف والقبعة). ويبقى هذا المكان ضبابيا مجردا حتى يذكر لنا الكاتب مواقع ثابتة طوبوغرافية سواء في الساحل التونسي أو في العاصمة. وتبقى تلك المدينة لغزا لا يمكن للقارئ أن يجد لها موقعا على خارطة البلاد. وهذا - في حد ذاته- لا يعد من مساوئ الرواية بقدر ما يعد من محاسنها، لكنه يقلل من الأحساس بواقعيتها والحال أنها رواية واقعية شكلا ومضمونا.

اللغـة :

لقد حذق الكاتب صياغة حكايته بلغة قريبة منا. لغة بسيطة معبرة. هي لغة دون اللغة التي نجدها في المدونة الأدبية قطعا. ولكنها لغة قريبة جدا من اللغة التي نسمعها أو نقرأها في وسائل وأجهزة الاتصال اليومية. لغة مبتذلة ولكنها بليغة ما في ذلك شك، بلفظ سلس سليم وجملة خالية من التعقيد والابهام والاطناب والثرثرة، شاعرية غنائية في مجملها، بعيدة كل البعد أيضا عن تلك الجملة التي اتسمت بجفاف اللفظ وتعقيد الهيئة التي ألفناها في الرواية المغاربية عموما. «... ارتجفت يد دياس كراولي وهو يحاول فتح باب بيته، بعد أن استرجع انفاسه اعتدل في وقفته وأعاد المفتاح إلى جيب قميصه. لقد قفزت إلى ذهنه فكرة لم لا يصعد إلى السطوح، حيث قفص الحمام. ومنظر المدينة، لا بد أن يكون جميلا في مثل هذه الساعة. صعد مترنحا كأنه يرقص» (12).

وهذا لا ينفي أن يكون لهذا الاختيار مزالقه على مستوى اللفظ الذي قارب في مجمله اللفظ الشرقي، حتى إننا نلاحظ بيسر أن بعض الاستعمالات غير واردة في معجمنا المحلي كالشّراشف) (13) والقنينة (14) والكوسة (15). وعلى مستوى العبارة، فإن الدقة تخونها. وقد نجدها غريبة في بعض الأحيان. (بدأ كتاج ديك) (16) و(عصير النخل) (17) وكفّاه معروقتان (18).

وان سادت سلامة التعبير في مجمل هذا العمل الإبداعي فإننا نلاحظ هبوطا لا مبرر له في بعض المواقع كأن نقرأ مثلا : «... قبل أن اختنق وترثني من بعدي» (19)، أو «... تدلق بطنه» (20)، أو «...سكن الاثنان إلى الصمت» (21).

وان وفق الكاتب في استعمال الحوار الموجز المقتضب المعبر فإن لغة هذا الحوار لم تكن موفقة.

وإننا لا نعلم مثل هذه الذبذبة القائمة بين الفصحى والدّارجة : «- ذلك الشخص لا أهضمه، حتى القحاب يحب أن يكن له وحده» (22). أو «- الله يبارك فيك ويعطيك الوقت الطيب. قل لي ماذا نعمل الآن» (23). أو مثل هذه الاستعارة من المسلسلات المصرية «ما ستأكل أصابعك إثره» و«كوسة أليس كذلك» (24).

ومهما يكن من أمر هذه اللغة التي كتبت بها هذه الرواية، وما نلاحظ من لبس فيها، فإنه لا يسعنا إلا أن نقرّ بأنها لغة فنية، خاضعة لضرورة الخطاب السردي والعمل الروائي خاصة.

هذه اللغة كانت دعما لجمال الصورة ودقتها «... في الساعة الحادية عشرة كان دياس يسير رويدا رويدا حاملا حقيبته الرمادية وينظر إلى المارة باندهاش. لقد بدوا له مسرعين في حركاتهم على غير العادة قامتهم تطول وتقصر وتتلوّى فكأنهم من معدن ليّن تنفخ فيهم الريح فيلتوون حسبما تميل. لمس عينيه بأنامله فاكتشف أنه لم يضع نظّارتيه، أدخل يده في جيب سترته وأخرجها وثبتها على أنفه وخلف أذنيه فاستعادت الأشكال أمامه أحجامها الطبيعية وتبين له فجأة أن الشارع أطول مما اعتاد عليه وأن الحركة فيه أهدأ من ذي قبل (24).

فـ «دياس» يرى الأشياء غريبة حين لا يضع نظارتيه. وتستقيم عنده الرؤية عندما يضعهما. ونراه يحمل الحقيبة ويشعر بطول المسافة، لكنه لا يحس بطولها وهو لا يحمل الحقيبة.

مثل هذه الأزدواجية الذكية نراها في جل أجزاء الرواية ولا نحس بنشازها إطلاقا حتى في صورة حصول هذا النشاز. «... أخذ ينقر بطنه بأنامله كأنه يحاكي ايقاع صمت الغرفة الممزوج برائحة البصل المحروق وبلون الصباح الفاتر» (25).

فاستعمال ومقارنة حاستين في آن واحد؛ حاسة الشم وحاسة النظر من المفارقات الغريبة، إذ يمكن أن نقارن أو نمزج بين رائحتين أو لونين ولكنه لا يمكننا أن نقارن أو نمزج الرائحة باللون. مثل هذه الصور أعطت للرواية بعدا فنّيا كبيرا.

مقابل هذه الصور الجميلة الناصعة الواضحة، هناك صور أخرى ضبابية عاتمة قد تسيء للرواية. «... كان يشعر بثقل حقيبته الملتوية على ظهره لكنه لا يهتم لذلك، بل لعله كان يتلذّذ تدلّيها وراءه كأم ريفية تهدهد ابنها المشدود إلى ظهرها بمنديل، لقد تعوّد هذه الحقيبة الأشبه بأكياس القماش التي يحمل فيها الجنود لوازم تنقّلهم» (26). كادت الصور أن تكون جميلة لو أحكم الكاتب الصلة بين المشبه والمشبه به.

التقطيع الفني للرواية :

فالجزئيات البسيطة الدقيقة هي التي تصنع العمل الناجح والكاتب قد وفق في هذا الباب. لقد عرف كيف يمرّر المعلومة ويوزعها بحذق على مراحل الرواية باستعماله أسلوب الإضافة المستمرة والتطور الآلي للحدث. لقد عرف كيف يربط بين وحداته، وكيف يشد علاقاته فجاءت حلقاته متواترة منسجمة مع حركاته.

هذا النجاح الذي عرفه الكاتب على مستوى الجزئية الدقيقة لا نجده على مستوى الهيكلية العامة للرواية. ففي حين أننا نتابع رواية الحدث من خلال شخصية دياس ونظرته الذاتية طوال سبعة وعشرين فصلا فإننا نجبر على متابعته في أربعة فصول ناشزة من خلال شخصية «أمين الزّحلوي» (27). و«ماجدة سالم ريان» (28). والراوي الذي يصادفنا على طول مسافة الرواية (29).

كان بإمكان الكاتب أن يجد الحل الفني حتى يتجنب وجود هذه الفصول الأربعة. فالعمل الابداعي لا يقبل الذبذبة والتردد والنشاز. فإما أن يكون عملا ذاتيا. أو أن يكون عملا موضوعيا. فلكل منهما خصائصه ودقائقه المتفردة. وأسلوب المذكرات له أحكامه. وفي صورة الحال، كان بإمكان الكاتب أن يروي الحدث من خلال شخصية «دياس» دون أن يلتجىء لا إلى «أمين الزّحلوي» ولا إلى «ماجدة سالم ريان». فالأدوات التي يمكنها أن تنقل لنا نكهة الواقع وسحر الخيال كثيرة في الفن الروائي. كل كلمة، كل صورة، وكل موقف في حياتنا اليومية وسائل بإمكانها أن تفجر فينا شتى الانفعالات والذكريات. وأسلوب الرّسائل والمذكرات وسائل عتيقة في الواقع اليومي وفي كتابة الرواية أيضا. ولو أنها كانت ذات أهمية بالغة في هذا البناء الروائي فظهرت بوجهها الايجابي في حسن تعبيرها وعمق

محتواها. ورغم ذلك فإننا نراها مفتعلة عاجزة عن نقل اللحظة الحية واللمحة الآنية لحضور الشخصية. فهي محنطة مجمدة قد تفقد الكثير من طاقتها الفنية خاصة في مثل هذا العمل الروائي الذي كان من الممكن أن ينحو منحى فنيا آخر ما دامت فيه الحقيقة غامضة والبحث عنها قائم. ومن المعلوم أن كتابة المذكرات تتميز عموما بالصدق والعفوية المطلقة. بينما كتابة الرواية تخضع للتخطيط الآلي والتصنع المستمد من رغبة الكاتب الملحة في محاذاة الواقع.

ثم أن كتابة المذكرات قد تجاوزها الزمن ولا نعتقد أن حضورها في واقعنا اليومي ذو أهمية. والرواية ككل كائن حيّ تستمد أدواتها من هذا الواقع.

الروايـة :

في الوقت الذي ظهرت فيه هذه الرواية بكل بساطتها وعفويتها، ظهرت أعمال أخرة عندنا أقربها إلى الحداثة وإلى النزعات السريالية بكل غموضها وعجرفتها. أعمال ربما ادعت بعدا وعمقا فنيا أهم من البعد الفني لهذه الرواية. ورغم هذا فهي ليست من الأعمال التي تضع السؤال وتثير الجدل رغم وضوحها وهزال دلالتها، حتى لا ننفي وجود هذه الدلالة اطلاقا.

فعندما بدأت قراءتها كانت قناعتي بأن المبتدئين من كتّاب الرواية لا يختلفون في مرجعيّتهم عن الشعراء فيلتجئون إلى نبش الذات وتجاربهم الشخصية- رغم قلتها -حتى ينجزوا أعمالهم. أضف إلى هذا أن كاتبها ذاته من الشعراء، فكان من البديهي أن يخضع عمله (الأول) إلى هذا المحكّ. لكننا مع مرور الصفحات نفاجأ بأن الكاتب قد سلك مسلكا مغايرا واستند إلى سيطرة العقل وعناء البحث لانجاز عمله هذا.

لقد بنى مع قارئه منذ البداية علاقة متينة بما قدم له من حكاية «دياس كراولي». علاقة ود فانصهر معه وصاحبه في رحلة الواقع ولبسها ووهم الخيال وحلمه.

هذه الرواية لم تحمل نفسها عناء الاسقاط ووزر القضية. فهي رواية بسيطة - بالمعنى الايجابي للكلمة- كان هم كاتبها أن يحكي فحكى وأجاد. وهذا هو المطلوب منه. لقد نقل لنا بكل صدق عينات من واقع المجتمع المعاصر فتفاعلنا معها بكل جوارحنا. فالعمل الروائي لا يخرج أبدا عن دائرة الواقع الاجتماعي. وهذا ما التزمت به هذه الرواية دون غيرها من الأعمال المستحدثة التي توهمنا بحملها لقضية وهمية قد لا يكون لوجودها أساس.

وإن لم تكن نهايتها مقنعة، باعتبار أن كاتبها قد فتح له منافذ ودخل متاهة لم يستطع الخروج منها. فالرواية عموما مرضية، وقدرات كاتبها عريضة ومتميزة لا شك فيها نأمل منه المزيد والاضافة المستمرة.

الهوامش

1 - ارتباك الحواس . ص : 44
2 - ارتباك الحواس . ص : 7
3 - ارتباك الحواس . ص : 19
4 - ارتباك الحواس . ص : 50
5 - ارتباك الحواس . ص : 56
6 - ارتباك الحواس . ص : 75
7 - ارتباك الحواس . ص : 80
8 - ارتباك الحواس . ص : 94
9 - ارتباك الحواس . ص : 125
10 - ارتباك الحواس . ص : 116
11 - ارتباك الحواس . ص : 126
12 - ارتباك الحواس . ص : 15
13 -ارتباك الحواس . ص : 33
14 - ارتباك الحواس . ص : 33
15 - ارتباك الحواس . ص : 35
16 -ارتباك الحواس . ص : 9. والشائع عرف الديك.
17 - ارتباك الحواس . ص : 19. فهناك عصير الجزر وعصير البرتقال، وعصير التفاح إلخ... ولا وجود لعصير النخل، ولا لعصير التمر أيضا. هناك سائل يستخرج من رأس النخل حلو المذاق اصطلح على تسميته باللقمي وهو مصطلح محلي ما في ذلك شك، ولكنه الوحيد الذي عرف لهذا السائل المجهول حتى في المناطق المعروفة بانتاج التمر بكميات وافرة مثل العراق أو الولايات المتحدة الأمريكية.
18 - ارتباك الحواس . ص : 22
19 - ارتباك الحواس . ص : 34
20 - ارتباك الحواس . ص : 36
21 -ارتباك الحواس . ص : 36
22 - ارتباك الحواس . ص : 177
23 - ارتباك الحواس . ص : 178
24 - ارتباك الحواس . ص : 35
25 - ارتباك الحواس . ص : 32
26 - ارتباك الحواس . ص : 27
27 -ارتباك الحواس . ص : 33
28 - ارتباك الحواس . ص : 43. و 111
29 - ارتباك الحواس . ص : 101
30 - ارتباك الحواس . ص : 107

لا فوق الأرض لا تحتها: صورة لمرحلة وموقف من الكتابة

رضا بن صالح *

إن الكتابة بماهي إعادة تشكيل للوجود وتعرية للحقيقة من خلال تحديد موقع الإنسان وموقفه من الحياة، لا تنسحب إلا على تلك النصوص التي تمثل معابر منها ننفذ إلى أعماق الذات الإنسانية وبها ندرك أطوار الوجود. وما ذاك إلا لأن النصوص التي تحتاز لنفسها فضاءات داخل عوالم الكتابة تقف على عتبة الحياة في تدفقها الأول وألقها السرمدي. وإن حالا كالتي ذكرنا لا تبلغها الكتابة إلا متى طوعت العبارة مخرجة إياها على نحو، وإلا متى أجري اللفظ إجراء

مخصوصا. وليس الأمر ينتهي ها هنا بل يتجاوز إلى أن النص المكتوب يكف عن الكينونة عندما يكتفي بالعبارة حقيقة ومجازا غير رابط إياها بالنبع الذي كان منه الإنسان روحا وجسدا ولغة. ومجموعة حسن بن عثمان «لافوق الأرض، لا تحتها» من النصوص التي سعت، شاذة شذوذ الخلق غريبة غرابة الذات، أن تنتسب إلى عوالم المكتوب عبر نوافذ عدة ومداخل جمة. ولقد كان السارد أثناء ذلك مسكونا بهاجسين، أولهما متصل بعملية الكشف عن ذات الإنسان خارج دوائر العتمة، والنصوص تبعا لذلك لا تني تدعو إلى الاحتفاء بالوجود من خلال لحظات العدم. أما ثاني الهاجسين فناصيته معقودة بالكتابة وعيا وموضوعة موضوعات الإبداع. وتغدو المجموعة في لحظات منها كلاما عن كلام، وكتابة عن كتابة وبحثا في قوانين الأبداع من خلال القص وبيانا لجمالية التلقي من خلال السرد.

الكتابة: في جدلية الموت والحياة:

لقد شاءت نصوص المجموعة أن تتناول المسائل معتمدة الخروج عن المألوف منتهجة قاعدة الجاحظ «إنما بضدها تعرف الأشياء». وبدا لنا السارد منشدا للحياة يكشفها ويكتشفها بين ثنايا الموت كما رأيناه مسكونا بالبحث في شروط الوجود ملتمسا إياها في خفايا الفساد والعدم. فالموت تجربة أو مسلك به يدرك الأبطال ما تكون به الحياة كذلك. وفي نفس هذا السياق جاءت بنية المجموعة منغلقة، فهي تنطلق بالموت فاتحة وتنغلق به خاتمة، تجربة الموت تنهض عليها قصة «قاصدا باب الله» مثلما هو شأن النص الأخير بجزأيه أو قصتيه «تلك هي الدنيا» و«تلك هي الدنيا وهوامش أخرى». إن بطل القصة الأولى يطلع علينا بصورة العازف عن الذهاب إلى العمل ولا يطلعنا السارد على بيان الأسباب تاركا إيانا في سفرنا نفك الألغاز الواحد بعد

* أستاذ تعليم ثانوي - كاتب ومترجم.

الآخر. ونجد مبررات الكف عن العمل منغلقة بمشهد مروع في الطريق «جثة كلب مدهوس ومحطم تماما لدرجة أن عظامه مفصولة عن الجلد ومهشمة» ص 11. «جثة اليوم جثة الكلب المريعة التي عجن لحمها وبان منظرها مقززا وكريها ومحاط بالفزع» ص 12. وليس أقبح من أن يستهل المرء فجره بمشهد كهذا وليس أدعى إلى الطيرة والتشاؤم من هذه الدماء المختلطة وهذا الفراء وقد ذهب نتفا مما يقوي البعد الدرامي في القصة ويدفع بعمق المأساة إلى منتهاها فينتبه القارئ إلى أن للطريق طقسا دينيا به يستدعي كل صباح أو كل مساء جثة يقتات منها وبدمها يطهّر الآخرين. وإن قول السارد «جثة اليوم جثة كلب» تناظرها فرضا جملة «جثة الأمس جثة الإنسان». ونتذكر في مقامنا هذا طقوس المصريين القدامى يلقون بعذاراهم إلى نهر النيل حتى تفيض عليهم الخيرات ويأتي الخصب والحياة. والمشهد يسلم إلى المشهد والصورة تقود إلى الأخرى وليس الكلب إلا حلقة من سلسلة طويلة طول الزمن متنوعة تنوع الكائنات «بغتة الشاحنات الرهيبة تنحدر من الجهة المقابلة في حالة نزول سريع... ولم تبق شيئا... في لمح البصر اختلط خشب الصناديق باللحم الآدمي بحديد الدراجة النارية» ص 12. ولأن المقام هو ما ذكرنا نرى العنوان يخالف الخبر وبدل أن يمهر النص بـ «قاصدا باب الله» كان يفترض أن يعنون بـ «قاصدا باب الموت» اللهم أن يكون السارد لا يرى فرقا في المعنى والدلالة بين الله والموت. أما في قصة «لا فوق الأرض ولا تحتها» ولئن وجد القارئ عباسا / بطلا مخالفا للبطل الأول فإن الحدث ظل منبنيا على الموت تيمة من تيمات الكتابة. ولئن كان عباس قد فقد صوابه سنة 1986 فإنه فقد الرغبة في الحياة سنة 1991، الأول يسير نحو نظرات التيه والبله والإقامة في «ملكوت الجنون»، والثاني قد اختار دربا إلى «ملكوت الموت» حيث ينعم بما لم ينعم به فوق الأرض. لقد مل عباس الوجود، وجودا لم يتسع لشخصه وحياة لم يكن فيها فردا «فالحياة التي لا ينفرد فيها المرء بنفسه هل تسمى حياة؟ أبدا...! وإنما هي جندية يكون فيها كل شيء مشتركا وجماعيا ولا أحد يمتلك شيئا يخص هذا النفس» ص 20. تلك هي مشكلة عباس أو مأساته، مأساته لكونه لا يستطيع أن ينام هربا من أحلام تجعله سخرية للآخرين. مأساته لكونه لا يتصرف على هواه، ليس وحيدا في غرفته ليس وحيدا في عالمه، فهناك الآخرون وهناك تكمن مأساة عباس فاختار الموت تشبها بأبي هريرة المسعدي سلوكا ومباينته مقصدا. فأبو هريرة نشد الموت ليعب من الحياة وبالتالي فالرجل متمسك بها منشد إليها، أما عباس فهو يعارض الخلق ويرفض حياة تهدى إليه لأنها كانت حياة على غير مقاسه، ففضل أن يطلقها. طلاقا بالانشاء، إنشاء للعدم بديلا عن الكيان.

وفي قصة «حالة عناق» لا تفرق البطلة سعاد بين عناق الإشتياق وضم الإحتراق» وما حصل ليس خطأها على كل حال ولا ينبغي تحميلها أي ذنب. بل ينبغي تفهم حالتها الراهنة المتدهورة جدا. بل أن خطف الموت والديها رحمهما الله في ذلك الحادث الشنيع» ص 55 وهكذا الموت وهكذا كان، يأتي في غفلة حينما لا ينتظره الواحد. وتجلّت شراسة الموت أكثر ما تجلت في «تلك هي الدنيا». وهو نص استهله السارد بحكمة من التراث «الموت تحفة المؤمن» وهذا القول المأثور يصلنا بقصة «لا فوق الأرض، لا تحتها»، ويصبح الإيمان قرين المنية ويتجلى عباس بطلا ذا نزعة شيعية المنحى فارسية المصدر، ترى الحياة الحق لا تكون إلا موتا. سيارة وحادث وأربعة شبان يذهبون إلى شواطئ لا يعودون منها، ليلة وسكرة، اندفاع وسرعة، فموت ونهاية، يصعق الأب وتبكم الوالدة وتغرق بنات المعمل في البكاء والشجن «لقد خطفت يد المنون ابنه. إنها لم تخطفه بل كسرت عظمه وهشمت رأسه ودكته دكا أودى به إلى القبر عجينة مفزعة لا رأس لها ولا قدم وبعض من أترابه «ص 78 وهو مقطع يحيلنا إن تركيبا وإن دلالة على النص الأول «قاصدا باب الله»، وفي لمح البصر اختلط خشب الصناديق باللحم الآدمي بحديد الدراجة النارية» ص 12 صورة قاتمة منطلقا ونهاية أما الزمان فهو أواخر الليل وتباشير الفجر، والمكان قرية تونسية على الساحل البحر.

ولكن ما هي غاية السارد من اتخاذه الموت كونا تتحرك في ثناياه؟ وما هو السرد الكامن وراء مناخات العدم التي تحكم عباس وجماعاته؟ هل أراد بهكذا مشاهد دفع القارئ إلى التقزز والإنقباض؟ أم هي سادية السارد ومازوشية أبطاله؟ حتما إجابتنا ستكون بالنفي. إن السارد وهو يتنكب مسارب الحياة استخدم الموت عدسة بها يجهر الواقع ويجاهر بالحقيقة فنصوص المجموعة لا تصور الموت بل تسأل عن علة الموت

تسأل النصوص المجتمع: لماذا يموت الصياد وهو يركض وراء الرزق؟ لماذا يتحول الإنسان إلى ما يعادل جثة كلب؟ مات الصياد لأنه اعتقد نفسه وحيدا في الطريق ومات لأن الآخرين لم يوفروا ما يكفي من الإضاءة والتنوير حتى تبصر الضحية قدرها وتتجنب مصيرها، بموت عباس وما أكثر ما يموت لأن سوق السمك لا ترحم. أما عباس الذي جرى وراء النهاية فإنه يبصق على المجتمع الذي جعل منه ملكا مشتركا رغم أنفه.

الكتابة في تقاطع الخطاب وإمحاء الأجناس:

لقد رأينا السارد يبني شخوصه وينحتها معتمدا في ذلك طرائق التنافذ بحيث يخترق الدوائر ويمر عبرها هادما الحدود مازجا التخوم جامعا الموازنات والمتقابلات مهاجرا بذلك خارج عالم إقليدس، متنكرا لنظام ديكارت في صرامة العقل وجلاء الحد. ورأينا السارد ينشئ الخطاب ويصوغ القصة منتهجا نفس الوتيرة. ففي مجموعته القصصية يسعى إلى بلورة رؤية فنية وفقها يسلمك القصة إلى الخطاب وترتحل بين أجناس القول وفنون الحكي دون أن يكون الإنتقال قسريا ولا التحول عسيرا. وقد آرتأينا أن نعالج هذا التقاطع ضمن المستويين التاليين:

في تواصل المكتوب وانتفاء مقولة التجنيس:

أ - ينطلق الإمتزاج مع تجربة القص الأول من خلال العنوان «قاصدا باب الله» فالعبارة متداولة بين الناس يعرفها القاصي والداني حتى تكلس معناها وتحنطت دلالتها، هذا في المنطوق العادي، أما في نص حسن بن عثمان فهي غيرها، وإن اختيار السارد لهذه الصيغ والعلامات المقتطعة من الإنجاز اليومي للغة يكشف عن موقف ايديولوجي حتما ولكنه ينبئ قطعا عن تصور فني. ومعنى ذلك تحويل الملفوظ من عبارة ميتة إلى صورة موقعة تستعيد بمقتضاها العبارة رعشة الإستعمال الأول. فـ «قاصدا باب الله» عنوان يحيل على طرفين أولهما نكرة بنفس المقدار الذي هو به معرفة ونعني بكلامنا «القاصد» أما الثاني فهو معرفة المعروف وهو مطلق العلم لأنه «الله». والحديث عن «باب الله» يحيي في الذاكرة حديثا عن بيت الله، فالأبواب لا تكون إلا مع البيوت ولا تكون البيوت إلا علامات مكانية على وجود المدينة. ولنا أن نسأل السارد عن مستقر هذا الباب أهو في السماء أو على الأرض أم تراه «لا فوق الأرض، لا تحتها»؟. وهذا القاصد قصد ذلك أم لا ينزل النص في إطار رحلة وجودية قوامها سفر من عالم البشر إلى عالم ما فوق البشر. ويجوز لنا أن نطلق على هذا الترحال عبارة الحج ويتحرم المتلقي مقبلا على مناسك القراءة وطقوس التقبل والطواف حول البنية والدلالة. وإن هذا الخروج عن المطروق اللغوي والمسنون المعنوي يقذف بالنص منذ اللحظة الأولى داخل عالم الشعر والتأمل. وهذا ما يفسر ذاك الحضور المباشرلكتابة تفصح عن شعريتها من خلال الشكل ومن خلال المضمون. وها هو السارد يقص على قارئه عوالم البطل الصغير عوالم عباس صياد السمك:

مدمى هو القلب، ووحيد
والشمال للسمك
على خواطر من حسك
في ميناء بحري يقرب للشمال
تتحرك الحكاية (ص13)

صورة ينطلق الشاعر / السارد منها مستلهما أعماق القلب المليء بالجراحات ليحيط الرحال في أراض أخرى، هي أراضي الشمال والمواني النائبات. ويجرد الشخص من اسمه والزمان من وسمه والمكان من أصله، فتتضح الذات ويتفسح الفضاء ويطفح الزمن الغائب وجودا قائما. أما الحضور الآخر للتجربة الشعرية في ثنايا النص السردي فيتمثل في قصة «تلك هي الدنيا وهوامش أخرى» حيث يخصص السارد ما فاق صفحة بأكملها لتضمين مقطع شعري تاريخي أسطوري:

في الليل والنهار بكيت عليه
ولم أسلمه للقبر
عسى من بكائي عليه يفيق
... همت على وجهي كصياد في أعماق الفلاة
والآن يافتاة الحان. كما أرى وجهك
أنى يكتب لي أن أري المـــوت الذي أخـــاف؟
(ص112)

وقد استخدم السارد تقنية بلاغية أساسها التضمين على أننا نشيرهاهنا إلى أنه رغم التواصل بين السرد والشعر فإن العلاقة بينهما تظل سطحية بحكم أن صلتهما هي الصلة تجاور داخل مساحة واحدة.

ب - ولكننا لا نعدم الإشارة إلى ضرب آخر من ضروب تعالق الشعر بالسرد تعالقا لا يقوم على التجاور بل على التداخل والإمتزاج. وبمقتضى هذه البنية يفقد النص سرديته ليكسب شعرية ويخسر الشعر قوانينه المضبوطة ليستحيل كتابة هي فوق الشعر والنثر فيتخلخل قانون السرد ويكتسب القصة هوية جديدة وفضاءات هذه الكتابة عديدة في مجموعة حسن بن عثمان وإن إيرادنا للبعض منها إنما يتنزل ضمن مقولة العلامة المؤكدة والقرينة الداعمة «إن هجرانها له لم يكن مجرد مفارقة إمرأة حتى ولو كانت في مقام الزوجة المحبوبة إنما لكأنه تصدع للحلم واندثار للمعنى الذي من أجله يعيش «ص 72...» «تينك العينان ما لبثتا أن استعادتا بريقهما وشعت منهما الرغبة في مواصلة الرهان على الحياة من خلال الإبنة الحبيبة» ص 72 فهذا الحلم يتصدع ويستحيل الخيال كيانا جسدا قبل أن ينهار مثل بيت يصيبه الزمان ويذهب به ويلات الحياة. أما المعنى، هذا الموجود في معنى معدوم على مذهب الجاحظ فإنه يتحول ركامات سرعان ما تفسد فتختفي إلى أمد ثم يشع البريق والحياة وتعوض الإبنة الزوجة الناشزة ويراهن الأب على الحياة من جديد وإذا الوجود خيل وحلبة سباق وتصبح الذات مثل أبي هريرة أعظم من الحياة وإن عوالم كهذه لا تستطيع أن تتشكل إلا داخل خطاب شعري به تتحقق وعبره تصل. وفتنة الخطاب هذه نفضها منذ فاتحة المجموعة «ليلة العيد الصغير غاب الليل وسلم نفسه للبوادر الأسرة، بوادر النهار وهو يترفق في الحضور منبثقا في خفية واتساع... ضوء غير خالص الضياء يتراءى هينا وشفيفا ينتشر وجلا يلامس الفضاء لكأن انتشاره ينبع من سماء فوق سماء» ص 25.

إن هذه الصور وإن عبرت عن تواصل تام بين عناصر الوجود في رؤيا هي صميم التصوف إذا نظرنا إليها من خلال التراث العربي الإسلامي أو هي وحدة الوجود كما تجلت في الفلسفات الشرقية القديمة فإنها - الصور - تسمح بأن يهاجر نص حسن بن عثمان صوب نصوص أخرى تضرب في الزمان وتنأى في المكان. وهذا الضوء يفيض فيخترق السماوات مبددا العتمة والظلمات إنه الضوء الأول الذي عنه فاضت الحياة وبه كان الوجود... ألسنا نكون بهذا الخطاب داخل نظرية الفيض في تفسير الوجود؟ ولسنا نقصد من وراء كلامنا هذا أن صاحبنا من الصوفية مسلكا في الحياة ولا هو من أصحاب الأحوال والمقامات تعبيرا ولكن مدار الأمر رؤية بعضها فني وبعضها وجودي.

الكتابة: في النقدي ووعي شروط الخطاب الإبداعي:

تبدو لنا المجموعة القصصية في هذا الإطار خطابا متوترا بين عالمين منتميا إلى دائرتين: دائرة الخطاب الإبداعي أو دائرة المقول المنجز إنطلاقا من اعتباره نحوا في صوغ العبارة ومسلكا في إخراج المعنى، والأخرى هي دائرة ثانية متصلة بضرب آخر من الخطاب السابق حينا والتابع أحيانا للإبداع ونقصد بكلامنا الممارسة النقدية وفعل القراءة اللذين ليسا إلا بحثا في شروط إنتاج الخطاب الابداعي وشروط تلقيه. وهذا الخطاب النقدي هو تحليلي تجريدي خلافا للخطاب الذي يشتغل به خطاب تأليفي تعييني، وقد جاء حضور هذا الخطاب النقدي مباشرا في القصة الأخيرة من المجموعة «تلك هي الدنيا وهوامش أخرى». وليس من العبث أن يكون هذا النص هو الأخير وما ذاك إلا لأن المؤلف بعدما أسس عالمه السردي تحول بعد ذلك للنظر في نصه وشروط إنتاجه ومعايير تلقيه وهذا الترتيب الأخير يعبر فيما يعبر عن موقف موضوعي من النقد فهو أي النقد في عرف الكاتب متصل بالإبداع لاحق بالخلق وهو تصور موضوعي كذلك لأن النص الحقيقي بالإبداع والجدير بالأدبية هو الذي يخلق نمطه ويخلق بالتالي نقدا جديدا يتصل به لا بسواه. أما الغاية الأخرى في نظرنا من خلال إيراد الخطاب النقدي في قفلة المجموعة فمرده عزوف المؤلف عن التأثير في القارئ والمتلقي إذ ترك المجال أمامهما فسيحا ليحددا شكل علاقتهما بالمكتوب كما لهما أن يحددا علاقة المكتوب بالمعيش والواقعي قبل أن يمدهما السارد بمفاتيح النص ومنافذ الدخول... ففي هذا الفصل «تلك هي الدنيا وهوامش أخرى» سعى حسن بن عثمان إلى تدوين قصة القصة في مرحلة أولى ثم تسجيل قصة النقد مع قصة «تلك هي الدنيا» وأخيرا قصة الأدب عموما ويطرح أثناء سرده سؤال ما الأدب؟ ما السرد؟ . والإجابة تمر بمرحلتين تتمثل الأولى في تفجير كل علاقة مباشرة وانعكاسية بين المكتوب والمعيش «إن أحداث وشخصيات هذا العمل خيالية وكل تشابه بينها وبين

الواقع هو من محض الصدفة» ص 144 على أن ذلك لا يعني أن صاحبنا ينفي نفيا مطلقا حضور الواقع داخل الكتابة، لأن الواقع شئنا أم أبينا يبقى كالظل يلاحقنا يتابعنا ولكنه مع الكتابة يفقد سلطته يتحول مادة أولية يشكلها الكاتب على هواه «وتلك خاصية الكتابة وذلك معناها فكل الكتابات مهما كانت مدارسها واتجاهاتها هي واقعية حتى ولو كانت عبثية وسوريالية ولا معقولة مادامت تستعير مفرداتها وأجواءها ولغتها من الواقع . . . ومادام الواقع يكتب بأنا فردية خاصة يصير ذلك الواقع واقعا لتلك الذات الفردية» ص 144 ومن علاقة الكتابة بالواقع يعبر النص ليكشف ماهية الإبداع ومادته وإذا الأدب أدب أولا وأخيرا وإذا الماهية تقوم على اكتفاء النص الأدبي بذاته منطلقا وغاية إذ البحث عن الإبعاد المرجعية والعملية في النص يخرج النص من دائرة الأدب «إن التنصيص على وظيفة ما (مرجعية - تعبيرية، براغماتية) تؤدي بنا إلى خارج دائرة الأدب حيث النص يكتفي بذاته» (1) ومن شأن هذا التصور أن يربط الكتابة الأدبية بعنصرين لازمين هما اللغة والخيال وحديثنا في اللغة مشروع لأنهما تشكل الطينة التي منها يقد النص، وما العبارات إلا المادة التي تنسج تفاصيل الحكي ويعبر تودوروف عن هكذا موقف قائلا «الأدب هو لغة نسقية لاتحيل إلا إلى ذاتها» 2 أما الخيال فهو العوالم التي تنشأ منها النصوص وليست الفنطازيا سوى الطاقة التي تتجسد فكرا وقيما بواسطة اللغة ومن خلالها «إن شخصية عباس هي شخصية محورية في كل ما كتبته من قصص لذلك فهي شخصية خيالية أدبية قد تحيل في بعض الأحيان على أشخاص في الواقع لكنها تعدّ لهم . . . حتى يكونوا ذريعة للكاتب ليقول عبرهم ما في ذهنه من صور وأفكار » ص 37 ولأنهم كذلك يصبح الأدب اختلاقا قبل أن يكون خلقا. وقديما قال العرب «أعظم الشعر أكذبه» وجاء في عمدة النقد لابن رشيق حديث عن الشعر وفضيلة الكذب فيه مفاده «ومن فضائله أن الكذب الذي اجتمع الناس على قبحه حسن فيه وحسبك حسن الكذب. . . وسئل أحد المتقدمين عن الشعراء فقال ما ظنك بقوم الإقتصاد محمود إلا منهم والكذب مذموم إلا فيهم» 3 وهذا المعنى ذاته ظل متواترا في صلب الأدبيات الغربية لفترات طويلة إذ عدت هذه الثقافة الأدب ضربا من ضروب الخرافة والكذب والأسطورة وبذلك يصبح السرد إنتاجا خاليا من كل واقعية أو مصداقية «وذكر فراي بغموض عبارات الخرافة والخيال والأسطورة التي تدل أيضا على الأدب كما تدل على الكذب» 4 ويزيد الناقد الفرنسي تودوروف قائلا «إن السمة المميزة للأدب هي الخيالية» 5 وبذلك يلتقي صوت السارد في مجموعة حسن بن عثمان بأطروحات النقد الغربي البنيوي. وخلال رحلته النقدية لا يتوقف عباس عند هوية النص وماهية الأدب بل يعبر بالنص والنقد إلى مفهوم القراءة الذي يعتبر ضروريا لفعل الكتابة فكينونة النص مستمدة من وجود القارئ ودون هذا الأخير يصبح هذا الكتاب موجودا في معنى معدوم وفي هذا السياق يقول عباس «ومن دوافع أيضا أن الكتابة لا تصبح كتابة إلا حين تقرأ من طرف الآخرين فالنص لا كينونة له ما لم يقرأ» ص 89 .

في تشظي الشخوص ودمار الذات:

إن التفكك وزوال الحدود يمثل المركز الذي عنه يصدر المجموعة والبؤرة التي تتحكم في نسج تفاصيل الحدث وتركيب لبنات الشخوص التي جاءت موزعة مشتتة غير مستقرة على صورة ولا ثابتة على نهج واحد. ويرد السارد تشاظي شخوصه لا إلى رغبات ذاتية بل إلى واقع موضوعي ففي حالة عناق أخرى يبدو عباس هذا المثقف اليساري فكريا والشيوعي حزبيا موتورا ومشتتا بين مفاهيم مجردة وقناعات اكتسبها من احتكاكه بأجواء الجامعة وطلبتها. وانتهى به الأمر إلى الإعتقاد في عالمية الإنسان وأممية الأفراد وراح يوقع عالمه ويجسده فتزوج وهو المنتمي إلى مجتمع عربي اسلامي من يهودية تونسية أو هكذا كانت قبل أن تقيم في فرنسا وشاء الحب أن تخرج عن ملتها وترتبط بهذا الذي يشاركها الغربة كما يشاركها فرضا الإنتماء إلى نفس الوطن ويكون اقترانهما زواجا بين الضفاف ويقتنع عباس بأن المسافة بين الحلم والواقع قد زالت ويذهب في خلده أن الهوة القائمة بين الفكر والوجود قد امحت ولكن هيهات فقد جاء الأبناء وأولهم عائشة التي ظلت دون اسم أو هوية إلا بعد أن حكمت القرعة لها وإذا بعباس المثقف والمناضل يستنجد بطرائق الجاهلية في رمي الأقداح وإصابة القرعة ويقبل مرغما تسمية والديه بأسماء لا يجيزها المشرع التونسي باعتبارها مستهجنة وغريبة ويعيش بذلك صراعا داخليا وتمزقا بين الحب والخيانة الثقافية تمارسها زوجته مستبلهة إياه. . .

وكذلك شأن البطل في قصة **لا فوق الأرض لا تحتها** ذات عباس حالمة ولكنها موزعة بين زمنين حاضر رديء معيش ومستقبل مشرق ومنشود وتتلاحق المراحل مخلّفة في النفس وفي الروح أملا وفي النص حلما بغيث فيترك وراءه طفولته مقتبلا الشباب ومرة أخرى يتصدع الحلم ويندثر المعنى ولكن البطل مازال مؤمنا بقدرته على الفوز بحلمه وليكن ذلك بالزواج ويأتي الأبناء فرحا وأملا يزداد عددهم فيفسدوا على أبيهم حياته ويرسموا له تجربته في مستقبل أيامهم. وفي عقده الخامس بعد أن خبر الحياة وتجاوز زمن الحكمة والنبوة اقتنع بأن خلاصة لا يتعلق بالزمن بل هو موجود خارج الزمن وبذلك اختار أن يموت اعلانا عن فشله في الحياة. وليس بعيدا ما آل إليه عباس في قصة ينقصنا التبغ حيث يخرج عباس عن زمرة الخمرة والفوالة ويترك ظهريا أصدقاءه وتجربة حميمية وكان ذلك بسبب زواجه إذ رأى في ترك الخمرة وأصحاب السوء ما يسهل معاشرة المرأة له خصوصا وأن زوجته من المسلمات القائمات بفروضهن وخلافا لإعتقاده هجرته زوجته في المضاجع وما كانت تسمح له بأن يطأها إلا متى جاءها ليلا ورائحته مثل النسناس وبهكذا حالة يثرها ويحرك قرار شهوتها وفي لحظة الارتعاش القصوى إذ يتوحد الجسدان تنشطر الرؤيا أمام عباس وهو يرى زوجته متدينة نهارا لا تقبل على الحياة ليلا إلا متى كانت مشوبة بالدنس قائمة في الإثم.

الكتابة: في التجربة القصصية وصورة البطل:

إن طرح قضية البطل لا يمكن أن يتم خارج دائرة القراءة المهتمة بالشخوص وفي واقع الحال أهمية البطل تعود في تقديرنا الشخصي إلى سببين: أولهما متصل بجنس الكتابة حيث تحوز الشخوص أهمية قصوى عندما يتعلق الإبداع بالقصة القصيرة، أما ثاني السببين فيعود إلى الطريقة التي أخرج بها السارد «عباسا» وبطولته، حيث شكل - أي عباس - موطن التبئير أو كان العدسة التي من خلالها يتكشف القارئ النص ويتكشف على مناخات الكتابة ولقد مثل عباس تابعة ملازمة للنص مانحة إياه كونيته وإنسانيته فهو ليس من الفانين المحدودين في الزمان والمكان بل هو مطلق ينقل إلينا فنيا عوالم حسن بن عثمان الوجودية. والشخوص حسب اعتقادنا في حاجة إلى دراسة مستقلة تجلو خفاياها ومبحث مستفيض يبين عن بواطنها.

وفي سياق تدويننا لبعض الملاحظات - وهي ملاحظات مرتجلة وانطباعية - التي انتهينا إليها من قراءة المجموعة نود أن نطرح بعض الأسئلة التي نرى المؤلف وحده من يمتلك أحقية الإجابة عنها وأولها: لماذا يمارس المؤلف قمعا لشخوصه؟ فهو يدفعها في عالم مليء بالعمق والصراعات ويقحمها في موضوعات أو تيمات كونية لا يمكن لمساحة الأقصوصة إستيعابها ولهذا جاءت الشخوص موزعة بين الاندفاع والارتداد بين الحركة والجمود. أما السؤال الثاني فمتعلق بمصير الأبطال فما هي الغاية التي دفعت المؤلف إلى تقديم صورة مهزومة لفعل الأبطال في الوجود؟ ولماذا كان القارئ أمام شخوص سمتها الفشل والإحباط؟ هل أراد المؤلف تأكيد واقعية نصوصه وجعلها معبرة عن تجربة وجودية وسياسية مرت بها البلاد التونسية؟ أكيد أنه من حق المؤلف أن يكون واقعيا ولكن من حق القارئ أن يجد في هذه النصوص الواقعية قادحا نحو المستقبل ودافعا من أجل النجاحات. أو هل تكون الهزيمة مرتبطة بالعبثية مفهوما في الحياة ومدرسة في الخلق الفني؟.

الهوامش:

حسن بن عثمان: لا فوق الأرض لا تحتها دار سراس للنشر 1991.

ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده دار الجيل طبعة 5- 1981.

Tzvetan Todorov: La notion de littérature et autres essais Editions du seuil 1987.

1 - Todorov : p 19

2 - Loc cit p 16

3 - ابن رشيق: العمدة ص 22 - 25

4 - Todorov p 13

مداخل القصّ
قراءة في قصص «شهادة الغائب»
لـ «محمد الجابلّي»

نور الدين الشمنقي *

إنّ القراءة العرضية تحيلك مباشرة على استفهام مشروع نسبيا: ما العلاقة بين هذه القصص؟ ماذا يوحّد بينها أو ما الذي يجمع بينها؟ فأن تجتمع قصص بين دفّتي كتاب فالثابت بديهيا هو وجود خيط ما يربطها ببعضها البعض. غير أن القراءة الأولى «لشهادة الغائب» تلقي بك في مناخ من الفوضى تجليها خاصة بنية القصة الأخيرة «هذيان الوعي» ولكنها فوضى مرصودة.

فمن القصة الأولى والحوار الطريف بين الجد وحفيده إلى يوميات المدينة ومنها إلى ربطة العنق وبطلها هذا الذي عثرنا عليه مصادفة لو لا أن أحالتنا عليه عبارة: «تذكر وجه جده السّاخر واهتزاز شنبه والبعض من حكمه الكثيرة» (ص71) لنخلص في الرابعة إلى عالم الهذيان حيث تعم الفوضى ولكنها واعية مثلما أشرت.

1 ـ النص الجامع من حيث هو مبنى :

سنتوسّل بجملة من التقنيات لولوج عالم «الجابلّي» القصصي بدءا بالعنوان ثم الشخصيات فالزمن وسجلات القول مع الحوار/ الوصف/ السرد.

أ ـ العنوان/ العناوين الداخلية:

وفد العنوان جامعا مانعا : هو جامع من حيث انتظام الخيط القصصي فيلغي بذلك الفوضى التي قد تشي بها القراءة الأولى وهو مانع من حيث أنه غائب. فكيف يدلي بشهادة من كان متغيبا إذ الشهادة موكولة للحاضر؟!

مدخل :

عرفنا الأستاذ «محمد الجابلّي» باحثا في مسائل حضارية فكرية بالأساس من خلال «الحنين البدائي (1990)» و«العقل والذاكرة (1993)» ثم «نظام الرواية الذهنية (1995)» وإذا به يفجؤنا «بشهادة الغائب» وهي مجموعة قصصية من خلالها تكشّفنا على نافذة أخرى لشخصيته. هذه المجموعة تتوزّعها أربع قصص هي :

- الجذور
- من يوميات المدينة
- ربطة العنق
- هذيان الوعي

* من الكتاب التونسيين الجدد.

فالكاتب يلقي بك منذ البداية أعني من العنوان في إشكالية القص مبنى ومعنى: «فشهادة الغائب» تفيد أن المتن الروائي مسند لهذه الشهادة وسيروى على مسامعنا على شكل الحكايات القديمة (ألف ليلة وليلة/ كليلة ودمنة) ومن حيث المعنى هو قص أو شهادة لغائب تحيلنا إلى ثنائية (الغياب والحضور) ولعلها موسومة بقدر المثقف الذي يغيب في الفعل والقرار ولكنه يحضر بوعيه كشاهد إدانة أو اثبات على واقعنا المتناقض. فلئن بدت غرائبية العنوان كذلك فهل تفضح العناوين الداخلية شهادة الغائب وتفشي سره؟

إن العناوين الداخلية على بساطتها عميقة ومثيرة، هي بسيطة من حيث أنها مستهلكة ومتداولة وهي عميقة من ناحية مباشرة للراهن مثل (الجذور) ومثيرة لكونها موشومة بالجانب الساخر مثل «ربطة العنق».

إن قراءة ترتيبها يمكن أن يفيدنا في كشف القناع عن العنوان الجامع فصدّر المجموعة بالجذور وللجذور دلالات وايحاءات مطروحة. إلى يوميات المدينة إذن فللجذور علاقة ما بالبداوة والأرض والقيم التي تنهض عليها وتدرج الكاتب في علاقته بالمدينة وصراعه معها إلى «ربطة العنق» التي قد تخنقه فيموت وقد أتلف مشيته أو هو يشرف على الجنون فيصاب بالهذيان في القصة الأخيرة.

فهل يكون الأمر كذلك من جهة القيم الموروثة عن السلف هي الشهادة على راهن المدينة، الذي أصيب بالهذيان جرّاء ربطة العنق التي خنقته؟

قد يكون الأمر كذلك من جهة التدرج في سلم القص ومن جهة تضامن قضايا القصص وتضافر مراجعها!!

ب ـ الشخصيات ونظام الفواعل :

تجيء الشخصيات هادئة تماما شاء لها الكاتب أن تكون أو كما هي حال الشاهد في المحكمة فتجده يروي الأحداث بعيدا عن التوتر والانفعال فالشخصيات الرئيسية خاصة (الجد الأستاذ، سي عمار...) تطل علينا لتروي ملابسات الواقع سواء في مقاربة الجد لماضيه وحاضره هذا الماضي الذي ينزل بكلكله على الشخصية حتى تقوله وتشم حاضرها من خلال الحفيد الذي تمثل هذا الصّدام بين اللحظتين «كنت أعارض المسلمات التاريخية وأخلط أحيانا بين الخرافة والعلم وبين الحقيقة والوهم» (ص 10) حتى يقول: «فأغرق الأستاذ في الضحك وضج رفاقي كذلك يرمونني بالجنون والسذاجة فغصت في مقعدي متفاديا سهام السخرية...» (ص 11).

فالماضي يلتبس بالشخصيات وإن بتفاوت: «ورغم هذه الحوادث الأليمة لم أفكر يوما من الأيام في التخلي عن منطق جدي بل لن أستطيع حتى ولو فكرت وحاولت...» (ص 11) فالماضي حاضر بكل تلويناته البعيدة في (الجذور) والقريبة أعني ماضي الشخصية وذاتها «وألقى رأسه بين كفيه وطافت في رأسه خواطر شتّى وبقية ذكريات عادت به إلى سنوات شبابه الأولى في أروقة كلية الحقوق... (ص 64). أو في «يوميات المدينة» «يا خسارة... في أيام فرانسا كان الترمفاي بكامله يتوقف عندما يلاحظ سائقه أحدا في يده محفظة كبيرا أو صغيرا كانوا يقدّرون العلم ويحترمون أهله!» (ص 32) فهل يعني ذلك أن «الجابلّي» ظل مسكونا برؤاه الفكرية والحضارية عند بناء الشخصية؟

ذلك أننا نلفي صلة ما بين «الحنين البدائي» وقصة «الجذور» مثلا ويوضح المؤلف نفسه المسألة في حوار له بجريدة الشروق (بتاريخ 13 / 08/ 92 ص 13) يقول: «حاولت البحث في ظاهرة الانسان ما قبل التعقد أية ما قبل التراكمات التغريبية أي الحفر في التاريخ عن بقايا الانسان» فعن أي انسان يتحدث المؤلف؟ وأي تراكمات تغريبية هذه التي يعنيها. أعتقد أن اللحظة التي يروم المؤلف الكشف عنها هي لحظة تترصد الأصالة إذ يقول في الحوار نفسه :«إننا في حاجة إلى تأسيس وتأصيل انطلاقا من المنهج الذي هو آلية الفكر» كما يقول في فاتحة «الحنين البدائي» :نحن في حاجة إلى تيار الوعي الجديد (ما قبل التعقد) و(ما قبل الغرائبية حتى نصل إلى ذواتنا وحركيتنا باخصاب حاضرنا واستبصار مستقبلنا (1).

«فمحمد الجابلّي» يبني شخصيات قصصه بناء نمطيا موجها يصرف بها ومن خلالها الشأن القصصي لذلك فهي تجيء راوية للواقع كما يعيشه ويتخيله وتظل في

أحايين عديدة محكومة برؤية خلفية فالراوي عارف بالأحداث موجّه لها «ومن خلال أحاديثه المتكررة عرفت أن الشقراء هي الأوروبية والسمراء هي العربية والسوداء هي السودانية» (ص 14)...

مما يجعل من الشخصية لا تلامس الواقع ملامسة فنية أعني لا تتماهى معه جماليا فالمؤلف ينقل أو ينقلنا إلى واقع مهزوز مأزوم تنتظمه علاقات متوترة إلى حد التعقيد كان يمكن في المقابل أن تتمثل الشخصية هذا الواقع، أن تعيشه وتحياه داخل الأثر الفني أي هي تطوّح بالملتقى بطريقة تشي إن لم أقل تكشف هذا الراهن غير أننا نقف على عكس ذلك تماما. فالأحداث تتناسل تباعا إذا إستثنينا إلى حد ما «هذيان الوعي» حيث إرتقى العمل إلى درجة من سلّم هذا الرّاهن فنّيا.

فالشخصيات أغلبها (الجذور نموذجا) شخصيات مأضوية أي مستحضرة من الماضي وأفضل هنا إستخدام مصطلح الشخصية على الفاعل وهو مصطلح بنيوي حديث لأن الفاعل يضع الحدث ويفعل فيه وقادر على الإفلات من إسار راويه بعكس الشخصية في فنّ القص الكلاسيكي، فالأحداث تفلت بنا إلى الماضي وتنبش ذاكرته إنطلاقا من راهن مسجى أمام الفتى اليافع الذي يرفض الخلاص من جدّه فهو في كيانه وسيظل كذلك «كان ماثلا في أعماقي كالأسطورة المقدّسة...» (ص9).

فالكاتب ينمي شخصياته على طريقته ولا يترك لها حرية الحركة داخل المساحة القصصية لذلك يكبر الفتى موسوما بآراء جدّه (أنظر هذيان الوعي ص89): «حصنك من طوب» أليست هي عبارة الجدّ قالها للحاج موسى في وصف النساء «(السمراء يا حاج موسى) حصنها من طوب...«(ص14 الجذور).

سجلات القول:

تنزع اللغة عند «محمد الجابلّي» إلى عربية ميسورة، موسومة بالعامية وأعتقد أن ذلك سبيل مقصود وهادف فالرجل ممتلئ بواقعه ومتشبع بهمومه اليومية كما الشأن في أبحاثه السابقة فهو يسعى إلى ملامسة الواقع وإلى تعريته فيقذف بنا أو هو يروم وضعنا أمام حقائق الأمور ويدعونا إلى ضرورة الوعي باللّحظة في تمفصلاتها يقول في «الحنين البدائي»: «نحن في حاجة إلى كتابة من الدرجة الثالثة: كتابة مبسطة تطمح إلى معرفة جماهيرية تبتعد عن هاجس المصطلح وعطش الايديولوجيا». لذلك أراد الكاتب أن تكون لغتنا قريبة من القارئ وألا تنحصر على النّخبة وأن تصل جميع الناس فالكاتب معني أساسا بتبليغ معنى والكشف عن معنى والاتيان بمعنى.

ونجد هذا التّوظيف للهجة العاميّة يعمل في اتجاهين: اتجاه قصد من خلاله إخراج المعنى على حقيقته وثان قصد به السخرية: «أصبحت تعرف الفرنسية الآن ما معنى «الزوليف»؟... الزوليف هو الزيتون يا جحش...»

أو «مازلت لم تتعلم شيئا لو كنت ذكيا لفهمت المعنى حتى بالعربية (لجفال) هو الحصان، سمّوه كذلك بالفرنسية لأنه (يجفل - جفّال)» ص 25وكأنني بالكاتب في مستوى آخر من الكتابة أراد أن يعطفنا على تركيبة شخصية إنسان مجتمعه فهو مزيج ثقافته العربية الإسلامية وثقافة الإستعمار الفرنسي وهو بذلك يكشف عن الصراع بين الثقافتين: «لقد أحلته «لابوراتوار» كان يمكن أن يقول «المخبر» أو في حديثه عن (اللبلابي الذي ظل صامدا يسخر من البيتزا والفريكاسي). فالمتن القصصي عند «الجابلّي» جاء بلغة محكية مما يدفع بالأثر إلى أسلوب الحكواتي منه إلى الحبكة الرّوائية.

الزمن:

شأنه شأن الشخصيات بل ومتماه مع بنية القصة في «شهادة الغائب» فالقص في أغلبه داخل زمن ماضوي فحتى لحظة الافلات من أسر الموؤود هذا إلى الموجود سرعان ما تنحسر وتعود إلى الذاكرة. كان يسألني عن درس التاريخ...» (ص 10).

«تحدثت عن جدي ولا أدري هل قلت شيئا عنه» (ص27)

«أفلت من القسم وكأنه ينجو من عقاب القدر» (ص 31).

«وامتدت يده تدير زر المذياع» باحثة في محطاته عن

خبر يوثق وقائع يومه ويطرد أضغاث أحلامه» (ص59). تذكر وجه جده الساخر»(ص 71).

فحتى الزمن الحاضر وإن وفد في المتن القصصي فقد وفد موشوما بمسحة التشاؤم بشأن هذا الواقع المعيش لذلك نلحظ خطين زمنيين يخترقان الخطاب خط الماضي وخط الحاضر في مقارنة مقصودة من قبل الكاتب فهو يقدم الحاضر على أنه مأزوم فاسد، عاهر. ويخلص منه ويخلصنا حسب ما يتصور فإنه يهرب إلى الذاكرة بكل محطاتها القريبة والبعيدة

الذاكرة بم هي مخزون يحتمي به من سفالة الراهن. وكأنني بهذا الهروب إلى الذاكرة يعدّ هروبا اضطراريا إذ يقول الكاتب في حوار جريدة الشروق «إننا عند ما نتذكر فإننا لا نفكر وأيضا عند ما نفكر فإننا لا نتذكر!! ذاكرتنا للأسف ذاكرة سلبية... ذاكرة الاستمناء الحضاري التي تلغي امكانية العقل» فهل تكون «شهادة الغائب» تعبيرا فنيا عن تصورات فكرية حضارية إذن؟ أعتقد أن ذلك كذلك فالعودة في شهادة الغائب أو حضور الماضي بشكل فاعل هو حضور ينم عن وعي لدى المؤلف به ومن هنا يصبح الراوي سلبيا في تعامله مع الفائت فهو لا يدفع بالأحداث إلى مجالات توترها بل يجعل الزمن كفيلا بتصريفها وصياغتها اللهم أن يكون العمل القصصي هذا نقلا وتصويرا لهذا الواقع بعيدا عن قراءة المؤلف وتصوره وفي هذه الحال نجادل العمل من حيث جماليته الفنية لذلك أجدني أميل إلى اعتبار حركة النص القصصي في **شهادة الغائب** تقنع حضورا خطيرا لفكر «الجابلّي»وآرائه بحدة إذ يقول في حوار معه في جريدة (الرأي العام) (بتاريخ 12 أكتوبر 1993) «الكتابة عندي هي ضرب من محاولة الحضور المؤلم، هي مراوحة بين لذة الفعل وثلاشي الغياب هي كذلك نوع من الحرب ضد كماشة السلطة المتعددة في رموزها القامعة (سلطة القداسة، سلطة التاجر وسلطة السلطة)». لذلك كان الزمن في «شهادة الغائب» زمنا خطيا لا تربكه الفوضى والاهتزازات إذا ما استثنينا دائما (هذيان الوعي) فحتى نسق القصص كلها يؤكد هذا حيث يؤصل الجد قيمه ومعارفه في شخصية الفتى الذي يكبر ويلتحق بالجامعة ويكتهل مع سي عمار... وهذا السير العادي والطبيعي للزمن لعله يعكس بمعنى من المعاني تناسقا يسم شخصية الراوي أو المؤلف. فالأمور واضحة لديه تماما مثلما كانت وإن القص يسير لديه منظما وموجها فلا توتر ولا اعياء في تقصي ثنايا المتن القصصي وإن بدأ هذا ينشأ مع «هذيان الوعي».

إن الوعي بالزمن في شهادة الغائب يقترن بوعي آخر بالشخوص إذ بدون هؤلاء تنعدم مبررات العلاقة بين القصة والقارئ فما يشغل «محمد الجابلّي» هو ملاحظة المجتمع وتغيّراته أولا مستعينا بالأسماء والأحداث والعادات وتناقضها فهو لذلك يعتني بالأحداث والعادات والأعراف والتقاليد مرة وباختصار التاريخ القديم مرة أخرى. ويبقى أن الأحداث والعادات تظهر في الشخوص مالكة لثبات معين يطرأ على كيان يتحاور مع واقع بمثل هذه الثوابت (الجد- سي عمار) من هنا قلنا إن الزمن خطي يبتدئ عند نقطة ظاهرة لينتهي عند أخرى تحمل المصالحة مع الواقع أو التلاشي أمامه. فالوعي الذهني بالزمن سيتمظهر في «شهادة الغائب» في تصادم مع الواقع الآخر سواء كان هذا الآخر غربا أم تنظيما سياسيا أو (مؤسساتيا) ويبدو تنامي الشخصيات أو تحولها مسببا كذلك مثل شخصية (سي عمار) في **ربطة العنق** فاستعادة الماضي عند الجبلّي تؤكد الوجود الذاتي أو الكينونة متوقفا زمنا عند اللحظة الحاضرة ليبصر الماضي ثانية على أن هذا الماضي ليس متماسكا ضرورة أو موضوعيا بل هو زمن شخصي يعاد تكوينه في ضوء نظرة اللحظة الحاضرة.

وأما حركة الزمن العتية فلا تتبدى إلا في الانهيار الجسدي عند الشيخوخة القاسية التي تتحول إلى مرفإ سردي تتم من خلاله المراجعة والتصويب. ولعل زمن الرتابة يتناسب مع مجتمعاتنا العربية التي تتعرض للتغييرات والنقلات ببطء وهو بالتالي ليس زمنا متوترا أو حادًا ضرورة على الرغم من كثرة الشكاوي منه.

الحوار/ الوصف/ السرد :

إن الأفعال الدالة على الحركة الدّاخلية من تأمل وحلم وتذكر أو الأفعال المجردة تضعف مفعول لحظات الفعل الحقيقي المباشر عند وجوده في بعض قصص «شهادة الغائب»، فعوض أن يؤدي الحدث إلى



حدث آخر تصبح هذه الأفعال الداخلية بناء «للطبع» أكثر مما هي سرد. فتستحيل القصة عند «الجابلّي» إلى تكثيف حالة تأزم نفسي كما يقول رياض عصمت: «إن القصة القصيرة فن الحياة يخلد الحياة ولا يحيا إلا بغليانها وحركتها ولكنه يتحول إلى فن «الموت» ليس في موضوعه وإنما في تكنيكه فتفتقد عنصر الحركة والحياة لتصبح مجرد رصد سكوني ومن جهة لبؤس العالم وفساده» (1).

وأشكال حركة السرد تنحصر في أربعة تعكس العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخرافة حسب تعريفات البنيوية.

* الوقف حيث يكون زمن الحكاية > زمن الخرافة.
* المشهد حيث يكون زمن الحكاية = زمن الخرافة.
* الموجز حيث يكون زمن الحكاية < زمن الخرافة.
* الاضمار حيث يكون زمن الحكاية 0 / زمن الخرافة.

وأعتقد أن قصص «محمد الجابلّي» استجابت لهذه الأساليب حيث يوجز المؤلف أحداثا عديدة تستغرق أياما وشهورا أو سنوات من زمن الخرافة في جمل أو صفحات قليلة فوظيفة الموجز هي الربط بين المشاهد كما يقول «جينات» (Genette): «إن أقصى انتقال من مشهد إلى آخر عادي فهو أمثل نسيج رابط في الحكاية الروائية التي يعرف نسقها بتعاقب الموجز» : «لن أنسى كذلك أن هذا الجد الذي طالما افتخرت به في المدرسة قد جعل مني مسخرة أقراني وأساتذتي خاصة في سنتي الأولى من التعليم الثانوي» (ص 10). ثم في يوميات المدينة «استقل سيارة تاكسي وظل شاردا ثم انتبه حين توقف أمام المبنى الذي كتب عليه أن يرتاد كل يوم تقريبا منذ ما يزيد عن الشهرين» (ص 31).

فالمشهد وهو الشكل الذي يتساوى فيه زمنا الحكاية والخرافة هو نقيض الموجز ولعل أدق مشهد تتحقق فيه المطابقة التامة بين زمن الحكاية وزمن الخرافة هو الحوار. وقصص **شهادة الغائب** قليلة الحركات الخارجية لذلك يجئ التأزم وحدّة الحركة الدّرامية في وعي البطل فيكثر الحوار ويتكثف مثال (ص 18 – 19 – 20).

أما الاضمار: (أو الحذف) وهو إشارة قصيرة إلى فترات من زمن الأحداث في تناميها نحو المستقبل أو تراجعها نحو الماضي كما (يشير موريس أبو ناضر / الآداب، عدد 1 سنة 1980) وهي إشارات مقتضبة تكون محددة أو غير محددة فتكون ضمنية فلا يشار إليها أو موصوفة أو مقدرة مفترضة (فيصعب ضبط موقعها).

وفي هذا السياق يكبر زمن الخرافة بالنسبة لزمن الحكاية. والاضمار مثل الموجز لا يضبط زمنا معينا وبذلك يكون المدى الزمني عملية القص لأن زمن الحكاية في شهادة الغائب لا يتماشى وزمن الخرافة إذ جاءت الخرافة عينات وشهادات موجزة ومكثفة تقتطف من خط الزمان مثل «ولو تم ذلك منذ زمنك لتغير وجه التاريخ» (ص 48).

«أنه يرعى حبّا للمدينة العتيقة كلفه الكثير من الوقت والجهد» (ص 53).

«وقد تضطر لمرافقته في أيامه الأولى... كما كان قد تعوّد هو عليهم قبل سنوات... (ص 76).

فالزمن إذن يجئ في أغلبه فضفاضا غير دقيق فلا تنتظمه مفاصل توقيتية ولعله بذلك يقصد إلى تكثيف الحالة وفضاءات القصة بعيدا عن الثرثرة والزيادات المجانية. فما يعني «محمد الجابلّي» هو التركيز المعرفي في قصصه.

أما الوقف :

حيث زمن الحكاية أكبر من زمن الخرافة وهذا ما يعني في الخطاب مستويات الوصف والتأمل يقول «جينات» : «إن كل حكاية تحتوي سردا محضا للأحداث والأعمال من ناحية وتصويرا للأشياء والشخصيات وهو ما يعرف بالوصف من ناحية أخرى والعلاقة بين السرد والوصف تكمن في أن الوصف أشد ضرورة من السرد لأنه من السهل أن نصف دون أن نحكي أكثر من أن نحكي دون أن نصف فالوصف يمكن أن يكون بلا سرد في حين لا يمكن أن يكون السرد بدون الوصف» (G-Genette - Narration et Description).

وهذا الوصف يقودنا إلى وظائف عدة داخل النسيج السردي منها أنه ينزع بالقصة إلى الأسلوب الجمالي مثال:

«وبحركة رشيقة بدأ النادل يزيل الحجاب الذهني الأصفر الذي يلثم رؤوس القوارير فكشفهن» (من

يوميات المدينة ص 45)» سيقان جميلة، بطون كقباب الأولياء وفي أسفلها مثلثات جميلة - بيضاء وسوداء ومربدة تجرد نظارته كل شيء وينهق الحمار في قاع البئر. . .» (هذيان الوعي ص 82).

كما يهدف الوصف إلى وظيفة بيانية ورمزية حسب تعريفات «ج. جينات» إذ هو تعبير عن نظرة شخصية فالوصف حمّال رسالة يجليها لاحقا السرد بعد انتهاء الوقف. انظر ص 99 في «هذيان الوعي» حيث تتجلى المراوحة بين الوصف والسرد في حوار حول الزواج: «ضفادع تنق، زغاريد، بارود ولهب، خرفان تثغو دماء تنزف، ذهب يصول، نساء تغتصب، مشاعر تقتل، شيوخ تتصافح. . . دموع تسيل ويتيم يصرخ». قال ابراهيم غاضبا:

- ألا تخرجون من حصار الجنس. . . دعونا نطرق مسائل أعمق.

- اللعنة عليك يا (أبرهة). . . أقسم أنك على استعداد أن تصلب بين فخذي عاهر كل لحظة».

أو في يوميات المدينة ص 41 :

«البورجوازية عندنا متخلفة ووقحة لأنها لا تملك بعدا مستقبليا وهي محدودة الأفق تتحرر في جشعها وتدمر موارد استغلالها. . . أما بورجوازية الغرب فهي مستنيرة ترسم أهدافها وتصنع تقاليد جادة تمكنها من الاستمرار.»

2 - النص الجامع من حيث هو دلالة :

وفدت «شهادة الغائب» محمّلة بدلالات عدّة تتعلق في أغلبها حول محورين رئيسيين في المجموعة القصصية هما الرّمزية ثم المكانية إذ توفرت على رموز شتى تعتمل في المكان.

أ - الرّمزي :

إن الرمز في القصة والرواية كما هو في الشعر يعد ظاهرة فنية للتعبير والرمز وهو عند محمد الجابلّي يعمل في اتجاهات مختلفة:

إذ يستخدمه قناعا وتقية أمام قانون الرقابة لأن هذا النص ينمو مناهضا للسائد فالرمز عند «الجابلي» يفد مزيجا من التقنية الموشومة بالسخرية من عهر الواقع وهذا الرمز ليس بالضرورة بطلا أسطوريا مثلما الشأن مع «ابن خلدون» بل هو نهل من المعين اليومي والارتقاء به إلى مستوى الرمزية هذه. وأدق مثال نسوقه في هذا السياق الكوكا كولا واللبلابي.

الكوكا بما تعنيه من مرجعية حضارية مخصوصة مقابل اللبلابي كذلك وهو بهذه المعادلة يدفع بالأشياء إلى أعماقها ليكشف هشاشة الواقع بما يفيد فقدان الحياة لمعناها العميق وإلا كيف تتسبب الكوكا كولا في هزيمة ماوتسي تونغ وتعبث بثورته الثقافية ص 49: وفي مقاطع أخرى يحيلنا الكاتب إلى رمزية تنهل من اليومي: «الناس في أيامنا اتهز في القفة ونحن نحمل «المحفظة» القفة بما هي ايحاء وتلميح في المخيال الشعبي خاصة بل أن هذه السخرية تنزع إلى مكاشفة القدر«كل إنسان يعيش أعمارا متتالية. . . لأن الله خلق آدم في عمر الغزال لكنه لم يقتنع وطلب المزيد فأضاف له عمر الحمار لكنه لم يرض كذلك فزاده عمر الكلب إلا أن آدم طلب المزيد فزاده الله عمر القرد إرضاء لنهمه وحبه للبقاء» (ربطة العنق ص 71). وتبلغ السخرية من المقدس أقصاها وأقساها في «هذيان الوعي» (ص 88) «قدرك أيها الشيخ أن تظل تسترق النظر بين جداري القضاء والقدر إلى ومضات أفخاذ مصقولة، متطلعا إلى كوّة البعث والفناء واللذة. . . قدرك أن تعيش ملجما نهمك وأن تموت ويدك على أسفل بطنك».

وتراوح السخرية مكانها فتعطفنا تاركة عصر راهن الانسان هذا الذي صار بالمجاز شأنا لغويا قابلا للتصريف فإذا هو ينهق في «هذيان الوعي»: «صرف أنت - أنا أنهق، أنت تنهق، نحن ننهق أحسنت اكتبوا» (ص 91). أو تأخذ السخرية شأنا أعمق لتدين المعرفة المدخولة بالأسطورة مثلما ورد في «هذيان الوعي».

«سؤال: ماهو الزلزال؟

جواب : هو ارتجاج الأرض الموضوعة على قرني ثور ينقلها كل مائة عام من قرنه الأيمن إلى قرنه الأيسر.

أحسنت أكتبوا.

سؤال: من الذي بنى قصر الجم وفي أي عهد؟

جواب : بنته الكاهنة في عهد «بوزيد الهلالي».

أحسنت أكتبوا». (ص91).

فالأساليب الرمزية في «شهادة الغائب» تأتي لتعرية الواقع وهي كذلك تعبير فني يفلت بالشأن القصصي من دائرة البساطة والمباشرتية. فهو «المعادل الموضوعي في الفن للواقع العياني وعن طريق الرمز تعطى الدلالة المتميزة للأشياء».

والرموز التي استخدمها الجابلّي كثيرة وغالبا ما تصطحب إشارات لتوضيحها لتوجيه المتلقي نحو ما يريده الباث وهي لذلك واقعة (أعني الرموز) في مدار المعنى أكثر مما هي واقعة في مدار الرمز: «على من تقرأ كتابك «يا ابن خلدون» لو ابتليت بالعيش بيننا فهل ستكون من أصحاب المدر أو من أصحاب الوبر»؟ هل ستكون قادرا على تحمل عهر شارع الكبير وفجور المدينة» (ص 47).

فالرمز عند «الجابلّي» كسر للقدرية باتجاه واقعية الأشياء ونجده يغلف كل ذلك بتعدد تلك الرموز وبالشعر يبلغ معها الأسلوب درجة التكثيف شعريا وتعبيريا خاصة في **«هذيان الوعي»** حيث يرقى العمل القصصي إلى ما يسميه "تودوروف" «الرواية الشعرية Le roman poétique التي تتوفر على شاعرية حيث تقف على رصد للحركة الداخلية من خلال التأمل والتفكير وكلية الحلم والتذكر وازدحام الآراء كذلك ترابط الأحداث الذي يقصد به إلى تشكيل ذهن البطل ومثل هذه الأمثلة تعجّ بها المجموعة القصصية **وهذيان الوعي** بصفة أخص «يسير الركب الجنائزي حاملا جنازة أحلام محرمة، حاشرا أفكار سخيفة في علب الطباشير المظلمة» (ص 84).

ب ـ المناخ القصصي: مكوّناته وأفقه:

إن معارف المؤلف وتراثه الثقافي انخراط في مناخ قصصي مخصوص ويقوم هذا المناخ على ركائز برغم تعدد الرموز والظواهر ولعل أبرز هذه المكونات التي ينهض عليها هذا العالم القصصي عند الجابلّي هي المكان وتمظهراته فالمكان عنده ينشأ ضمن مقابلة المدينة بغيرها فتأتي المدينة مكانا رئيسيا لتصريف فن القص وبؤرته للحركة على تقدير أنها مجال للصراع. فيها ينشأ وخلالها يتوتر وعلى تخومها يحل ونقصد بالمدينة أساسا قيمها التي تعد محور الصراع. والمدينة عند «محمد الجابلّي» تفد بلا اسم فهي كل المدن وترتقي بذلك إلى مدرك عام وكلي والمدنية في ذاتها عند «الجابلي» تحضر بمعنيين أو لنقل بموقفين موقف ينتصر لوجهها العتيق «إلا أن المدينة العتيقة شدته بألوانها الزاهية وعطورها وبخورها الذي يثير أعماقه فسار متهاديا منتشيا إلى قوله... إنه يرعى حبا للمدينة العتيقة كلفه الكثير من الوقت والجهد» (53).

ومن ناحية أخرى نلقى موقفا سلبيا متحاملا: «انفلت من المقهى الزجاجي الذي تعود أن يمر عليه (للتبول) فقط لأن مقهى «دينار» الذي يرتاده غالبا ما يكون مرحاضه مغلقا بحجة الاصلاح الأزلي» ص 52). أو «مسكين «عمار» كثرت عليه مصاريف المدينة لم يدخر شيئا... ولا يبدو عليه الارتياح في وضعه...» (ص 68) أو «مدينة أطلال.. كلاب تجول... قطط تبول... نهيق حاد... أزيز صدئ... رائحة البول والدم والبارود...» (ص 89).

إلا أن هذه القراءة للمدينة ذاتها موصولة بتناسق الموقف لدى المؤلف فالمكان عنده يرتقي إلى مستوى التمثل الذهني أكثر من مباشرته لواقع مخصوص فهذه المفاضلة بين المدينة العتيقة والعصرية تتنزل ضمن تمثل الكاتب للحظتي الأصالة والمعاصرة أو بعبارة أوضح الموؤود والموجود/ الماضي والحاضر.

فالكاتب مسكون بقيمة الأصالة حد التلبس فحتى التشبيهات تنهل من معين القدامة «سيقان جميلة، بطون كقباب الأولياء» (82) «يتفتت الواقع ويهشّم ثم يسبك الأحلام فيزداد عواء الذئب... وتتدفق الأنهار...» (ص 82) ألا تحيل هذه الرموز على قاموس رومنسي هو إلى البداوة أقرب، وبما أن «الجابلّي» يتكئ عليها فهي إذن تشم ذاكرته «فتبدو عيناه حاجظتين لا معتين كيربوع مخنوق» (ص 83) «أنا أيضا عندما أراك أستنشق رائحة الشيح والعرعار والإكليل» (ص 85). «أريد أن أسبح في فضاء الصحراء الأجرد من الكتل والأجسام والأشباح» (88).

فالمكان في **شهادة الغائب** افلات موصول من أسر الخصوصية إلى الكلية ومن الحسي إلى التجريد والتمثل

الذهني «إني أراك يا (أبا حاتم) كما تراني أراك تحمل عجز الواقع وخصي الوجود» (ص 86) أو «كانت الأفكار تتصارع وكأننا نملك العالم في حدود وعينا المتمردين» (86). «أنا أيضا أراك تتهدم وعبثا تحاول الترميم: أتذكر زمن كنا في مدن النار واللهب؟

فهذه المقابلات في مستوى المدينة تعكس مقابلة المركز في المخيال العربي الاسلامي أعني بذلك ما ذكرته سالفا (الأصالة المعاصرة) فالعقل العربي ظل وما يزال محكوما بهذه الثنائية حتى أصيب بنوع من الانفصام:

مثال 1: القطط السود هي «جنون» متنكرة شريرة (عن جدتي)»

مثال 2: القطط ألسنتها طويلة سريعة تدغدغ اليد وتجيد لعق فتات الجبن... وتحدث الانفجار إن لعقت مناطق أخرى (عن عجوز فرنسية) ص 96

هذه الثنائيات عمقت تعقد راهننا وتشابكه حتى بلغ درجة التلغيز والتغميض. «أقبل أبو جهل يردد: «وقبر حرب بمكان قفر وربّ قرب قبر حرب قبر» (ص 87)

خاتمة وتوليف:

نخلص في آخر قراءتنا لعالم «الجابلّي» القصصي ومن خلاله إلى جملة القيم التي انتظمته، إلى فكرة نواة أو مفهوم مركزي: أن المجموعة القصصية تعتمل داخل نسق المعنى لا المبنى وتحتفي بالدلالة على العبارة. ولئن فاحت رائحة الفوضى من خلال القراءة الأولى فهي تبقى فوضى واعية تترصد الواقع وتعكسه لتفضحه وقد توسل الكاتب في ذلك بأدوات وأساليب أتينا عليها وإن ظلت هذه التقنيات أولية خاصة في القصص الثلاث الأولى فإنها انعطفت على جمالية لم تلغ الدلالة بل عمقتها مع «هذيان الوعي» التي تعتبر منعرجا خطيرا في المسيرة القصصية وربما الروائية «لمحمد الجابلّي».

هذه المراجعة لا تلغي المبنى لحساب المعنى بل تعي فقط حدود الدال في حمل المدلول وأفق اللفظ في تسويغ المعنى. فأدوات القص عند محمد الجابلّي وإن وفدت كلاسيكية فإنها ظلت تنهل من معين القصّ الغربي في أغلبها.

وفيّة لقراءة مخصوصة لقيم تراثية يدفع المؤلف باتجاه موضعتها في تساوق مع لحظته المعيشة بما تنهله من آليات الرواية الغربية دون الانفصال عن مكونات المكتوب العربي في تمظهراتها التاريخية.

فالمؤلف ينزع إلى قصة مسكونة بحرقة المساءلة: هذه المساءلة تعمل في اتجاهين: هي من ناحية تعمل في اتجاه الذات واعتمالاتها الجوانيّة ومن ناحية ثانية اتجاه الموضوع وتشكلاته.

إن الكاتب في «شهادة الغائب» يسعى بمعنى من المعاني إلى أن يمشرق أو قل هو ينزع إلى مشرقة فن القص لديه. وكأنني به من خلال ذلك مهوس بفعل المأسسة: مأسسة نصّ مفارق. وهذا ما سنحيله على نصوص محمد الجابلّي الإبداعية قابلا.

الهوامش:

- شهادة الغائب - محمد الجابلّي
- البنية والدلالة - عبد الفتاح ابراهيم
- الرواية والايدولوجيا - سعد علوش
- الحنين البدائي - محمد الجابلّي
- حوارات للمؤلف في كل من جريدتي الشروق والرأي العام
- مجلة الآداب سنة 1980 عدد 1
- G. Genette = Figure III

خطاب سيادة الرئيس زين العابدين بن علي، في افتتاح الدورة العاشرة لمؤتمر وزراء الثقافة العرب

(تونس في، 26 فيفري 1997)

وثيقة

بسم الله الرحمان الرحيم

أصحاب السمو
أصحاب المعالي والسعادة
أيها السادة والسيدات

يسعدني أن أرحب بكم في ربوع تونس، في هذه الدورة العاشرة لمؤتمر وزراء الثقافة العرب، متمنيا لكم إقامة طيبة بين أهلكم وذويكم.

وإن هذا اللقاء الذي يلتئم لأول مرة بتونس العهد الجديد، فرصة لتدارس قضايانا الثقافية الجوهرية، ومشاغلنا المشتركة في هذا المجال الحيوي بالنسبة إلى مجتمعاتنا، وجودا وإشعاعا ومكانة في العالم، ولاستشراف المستقبل في ضوء «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، التي تعمل المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بالتعاون مع مختلف الأطراف، على تنمية الادراك بأهميتها وتجسيم مضامينها.

وأنتهز هذه المناسبة لأنوّه بهذا الحضور المكثف للسادة وزراء الثقافة في الوطن العربي، فهو يعبر عما تحملونه من مشاعر الأخوة الصادقة نحو بلادنا وشعبها، وعن تقديركم لإسهامها في حضارتنا العربية، ولدورها في نشر قيم الإخاء والتضامن بين شعوبنا.

إن الجهود التي تبذلها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، بهدف الارتقاء بالعمل الثقافي العربي المشترك وتطوير آلياته ومضامينه، في ضوء نتائج دورات مؤتمركم السابقة وقراراته وتوصياته تستدعي مزيد الدعم والعمل من أجل تجسيم طموحاتنا في مستقبل متألق للثقافة العربية. فنحن مدعوون أكثر من أي وقت مضى، إلى دفع طاقاتنا وحفزها على

الابداع والإضافة للحضارة الانسانية، وإلى التهيّؤ الفكري والمعرفي والنفسي، لمواكبة التحولات العميقة التي يعيشها العالم، ورفع تحدياتها بكل إقتدار.

أيها السادة والسيدات

إن اختياركم لموضوع الثقافة ودورها في التنمية محورا رئيسيا لهذا المؤتمر، يندرج ضمن توجه شمولي عميق في فهم المسألة الثقافية، فالثقافة مشروع جماعي دائم التطور، له مضمون تنموي، غايته توفير أسباب رقيّ المجتمعات وتقدمها، وتأكيد ذواتها، واشاعة قيمها، وضمان حضورها الفاعل والمثري في كل الميادين.

وهو توجه يتوافق مع فلسفة العشرية الدولية للتنمية الثقافية، التي نستحضر معانيها ونحن في أواخر العقد العالمي للتنمية الثقافية الذي قام على مبدأ الترابط بين الثقافة والتنمية.

وإننا نعتز بإختيار تونس من قبل المجموعة الدولية عاصمة ثقافية لسنة 1997، بدعم من المجموعة العربية في منظمة اليونسكو، بما يجسم التقدير الذي تحظى به تجربة بلادنا، وعراقة تراثها وحضارتها وتميز ابداعاتها وإضافاتها في الحضارة الانسانية.

وإن تونس العهد الجديد حريصة على الإرتقاء بهذا الرصيد، دائبة العمل على المشاركة الفاعلة في كل ما يخدم الإنسان ويكرس التواصل والحوار بين الثقافات والتفاعل المتضامن بينها.

أيها السادة والسيدات،

إن الثقافة العربية التي نعتز جميعا بالانتماء إليها، من أعرق الثقافات الكونية وأثراها، بتاريخها الزاخر بالمعارف، وسجلها الحافل بالعلماء والمبدعين، وبإسهاماتها المتعددة في مختلف المجالات. وقد لعبت ثقافتنا العربية دورا متميزا على مرّ العصور فأثرت وتأثرت وتفاعلت مع محيطها القريب والبعيد، بما أبرز جوهرها القائم على الحوار والتفتح والتسامح والتضامن. ومثلما كانت في الماضي والحاضر مصدر عطاء ومجال تواصل بين الأمم والشعوب، نود لها أن تكون كذلك في المستقبل، ذلك أن حضارتنا قامت على العناية بالثقافة والفكر والعلم، ومن واجبنا اليوم أن نرصد لهذا المخزون الهائل إمكانيات مهمة، حفاظا عليه، وسعيا لإثرائه وتحديثه وتطويره.

وإن نظرتنا هذه إلى الثقافة هي التي حدت بنا في تونس، منذ تغيير السابع من نوفمبر 1987، إلى أن ننزلها مكانة متقدمة في التحول الشامل الذي شهدته البلاد في كافة المجالات. فبادرنا بتحرير الثقافة من قيود الجمود وأسر الفكر الواحد، وفتحنا فضاءات الحوار في إطار من الحرية والإحترام والتقدير للرأي والإبداع والمبدعين.

وإيمانا منا بأن مستقبل الثقافة وازدهارها في هذا العصر، رهين ارتباطها العضوي بالمسيرة التنموية، وتفاعلها مع الدورة الاقتصادية، تمويلا وانتاجا وتسويقا، حرصنا على

أن تتضمن المجلة القانونية الموحدة التي وضعناها للاستثمار فصلا خاصا بالاستثمار في القطاع الثقافي لتمكين رجال المال والأعمال من اقتحام قطاع الصناعات الثقافية، والاستفادة من الامتيازات الممنوحة للمستثمرين في القطاعات الأخرى.

كما بادرنا بإصلاحات جذرية متعددة، حققنا من خلالها الارتقاء بالمبدع، وتحسين أوضاعه، وتعزيز مكانته في المجتمع، باعتباره عنصرا أساسيا في عملية التنمية، تجسيما لإيماننا بأنه لا تقدم ولا تطورّ لأي شعب من الشعوب، إلا إذا كانت نخبته المثقفة وصفوة مبدعيه في طليعة مسيرته.

أيها السادة والسيدات،

إن مؤشرات النظام العالمي الناشئ، والبوادر التي تلوح حول تحديات القرن القادم في المجالات الاقتصادية والثقافية والاتصالية، تملي علينا توحيد جهودنا وتوظيف كل إمكانياتنا لمواجهة هذه التحولات، وتأمين موقعنا منها وإحكام التكيف مع هذه المرحلة وطوارئها. فمكاسبنا الحضارية ورصيدنا المعرفي وإمكانياتنا وطاقاتنا المتنوعة، تتيح لنا مجال التفاعل المجدي مع الثقافات الأخرى، وتمكننا من دفع الابداع وتأكيد قدرة ثقافتنا على التألق والاشعاع.

وعلينا، إذا ما شئنا أن يكون حوارنا مع العالم الذي من حولنا فاعلا قويّ البرهان والحجة، أن ننشط الحوار وندفعه فيما بيننا، نحن أبناء البيت الواحد واللغة الواحدة والمصير المشترك، وأن يكثف المثقفون العرب قنوات الاتصال فيما بينهم، لتعزيز مكانتهم وإثبات قدراتهم. فرسالة رجال الابداع والثقافة نبيلة وجسيمة، وقد حان الوقت لتضطلع النخب بمسؤولياتها التاريخية في هذه المرحلة الدقيقة من التحولات، وتقوم بدورها في تأصيل كيان أمتها، وتنمية طاقاتها وإثراء رصيدها الحضاري، وتأهيل أقطارها لاستثمار الثقافة في سبيل تحقيق التنمية الشاملة.

أيها السادة والسيدات،

إن الثقافة بذل وعطاء لا تقنع بحدود الزمان والمكان، وهي سند لكل مشاريع النهوض والتطور. وقد ركزت دورتكم هذه على موضوع هو من صميم المشاغل الحضارية الراهنة، إذ الغاية هي بناء ثقافة حية تنهل من فترات النور في ماضيها، وتواكب حاضرها، وتستشرف مستقبلها، وتكون عنصرا فاعلا ومؤثرا في التنمية الاجتماعية والاقتصادية، تبدأ بالانسان وتنمو به وإليه تعود ثمارها. وهو ما نهدف إليه من خلال مثل هذا المؤتمر وما نبذله جميعا من جهود مشتركة في هذا المجال.

وفي الختام أرحب بكم مجدّدا على أرض تونس، راجيا لأعمالكم النجاح والتوفيق.

والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته.

وثيقة

قراءة في محتوى عددي شهري فيفري ومارس من مجلة «الحياة الثقافية» (*)

أبو الشمقمق (**)

العدد 82 من مجلة «الحياة الثقافية»

حافظت مجلة «الحياة الثقافية» في هذا العدد على شكلها الأنيق واخراجها الجيد اللائقين بالحدث التي تعيشه تونس على امتداد هذه السنة وهو اضطلاعها بدور عاصمة ثقافية اقليمية كما جاء العدد متوازن المحتوى، متنوع المواد حسن التبويب كعادته.

في باب الدراسات، قرأنا مداخلتين من المداخلات التي قدمت في ندوة «الاسلام ومواكبة العصر»، المنعقدة في تونس في نطاق الاحتفال بذكرى مرور 13 قرنا على تأسيس الزيتونة. الأولى للباحث المهاجر ابراهيم شبوح، بعنوان «إشارات وهوامش حول جامع الزيتونة» والأخرى للشاعر الجزائري صالح الخرفي عنوانها: «الزيتونة في قلوب ابناء الجزائر». فما الفائدة من نشر هاتين المداخلتين خاصة أن أعمال الندوة ستصدر كاملة في كتاب مستقل؟ ألم يكن من الأفضل تقديم عرض شامل لمحتواها؟

كما قرأنا مقالا بعنوان: «المرأة التونسية بعد قرن من التحديث» للأستاذ فرج بن رمضان انتهى فيه إلى وجود ثلاثة مواقف مختلفة من قضية المرأة في تونس:

* التحديث في صيغته التوفيقية الاصلاحية مع الانفتاح الحذر على الحداثة وهو اتجاه الخطاب الرسمي.
* الارتماء اللامشروط في الحداثة الغربية
* تأسيس فكري جديد محوره اعادة صياغة المعادلة التوفيقية الاصلاحية بشروط القرن القادم، وذلك بتحويل المعادلة الاصلاحية من التوفيقية إلى التأليفية وترسيخ النقد المزدوج في اتجاه الذات والآخر على كل المستويات.

وهذا الموقف الثالث هو الذي يدعو إليه المؤلف.

---

* صدرت هاتان القراءتان تباعا في مجلة «الملاحظ» الاسبوعية، وشئنا اعادة نشرهما لما تتوفران عليه من جهد طيب في القراءة المتأنية لجميع النصوص المنشورة ومحاولة تقييمها ونقاش أساليبها ومناهجها ولغتها ونتائجها وبنائها وصورها، واعادة النشر هذه للاشادة بهذا النوع الجاد من الكتابات الصحفية الثقافية.

** شاء صاحب هاتين القراءتين تذييلهما بامضاء «أبو الشمقمق» وقد يكون هذا الامضاء مستعارا التجأ اليه الكاتب حتى يكون أكثر حرية وتخففا من الحسابات والحساسيات، التي نتمنى انتفاءها حتى لا يضطر الكتّاب إلى التنكر والأقنعة عند ابداء ارائهم الحقيقية في كتابات بعضهم البعض.

اتهمت نفسي بقلة الذكاء، فأطلعت عدة مثقفين على هذا المقترح فلم يفهموا منه شيئا!! ونشرت المجلة مقالة ممتازة لفرنسوا مورو عربها البشير بن عمر عنوانها «الصورة الأدبية: طرح المسألة وبعض التعريفات».

تتجاوز في نظرنا نظرية بيرس Pearce في العلامة الأدبية لكن المؤسف هو أن المعرّب قد نقل إلى العربية مراجع المؤلف الاجنبية فلا يستطيع أحد أن يعود إليها.

الناقد العراقي ماجد السامرّائي، درس في مقال بعنوان «الشاعر العربي والحداثة» مفهوم الحداثة من خلال تجارب رواد الشعر الحر الثلاثة: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي. هذه الحداثة قد أصبحت اليوم قدامة. وقيمة هذا المقال توثيقية ليس غير. فما الفائدة منه وقد كتبت عن أولئك الشعراء الثلاثة اطنان من الورق؟!

أبو يعرب المرزوقي، يعيد نشر رده الثاني على الدكتور (؟!) محمود اسماعيل جلاّد العلامة ابن خلدون. وقد سبق نشره في جريدة «أخبار الأدب» المصرية. وحسنا فعلت المجلة لأن هذا الرد وثيقة علمية مهمة، ونشره في مجلة أوثق من صدوره في جريدة سيارة، ويا حبذا لو يتوسع أبو يعرب في مقالاته حول هذه القضية ويصدرها في كتيب.

***

وفي باب الحوار أجرى بشير الوسلاتي حوارا مطولا مع فرج الحوار، حول تجربته في كتابة الرواية. هذه المحاورة ثرية ومهمة، لكن سؤالا خطيرا نسي الوسلاتي القاءه على الكاتب وهو: إلى أي حد يمكن أن يرتقي الأستاذ الجامعي المختص في الأدب إلى درجة الروائي المبدع؟ فالجامعي يمكن أن يكون شاعرا أو قصاصا أو ناقدا، لكن الروائي انسان له تجارب واسعة في الحياة مثل كافكا وجويس وفورنيي وزولا وحنا مينة وعبد الرحمان منيف على حين حياة الجامعي مقسمة بين اعداد الدروس والقائها. أفلا تكون الرواية التي يكتبها نوعا من الدرس التطبيقي ليس غير؟

أنا، بكل صراحة، انتظر العصاميين ليبدعوا في ميدان الرواية كالمصباحي والحبيب السالمي.

***

وفي باب الشعر، نشرت المجلة قصيدة بعنوان «حنّاء» لمحمد الخالدي وهو من شعراء السبعينات، هذه القصيدة فيها كثير من الصنعة تمتاز بقوة الانفعال والغوص في اعماق الذات انطلاقا من ومضات خاطفة ولمسات سحرية.

قصيدة ثلاثية لفتحي مهذب، هي بمنزلة التدرب على كتابة القصائد الجبات. بعض الومضات هنا وهناك، لكن الخيط الرابط بينها منعدم أو غير واضح. إنها محاولة لا محالة! ابراهيم النصراوي ضاقت عنه الدنيا بأسرها فلم يجد أحسن من كتابة قصيدة عن «أتان» (بهيمة بالفلاقي)! موضوع طريف إلا إذا كانت «الأتان» رمزا. عندها لا نملك إلا أن نقول «عيب والله». في البيت السادس خطأ نحوي: «جاث» والصواب «جاثيا» لأنه حال لا نعت.

حاتم النقاطي في قصيدته الثنائية (هذه موضة جديدة اذن) يحتاج إلى تهذيب لغته وتدقيق عبارته. ففي قوله: «سيّجت أعماق عروس البحار» المعنى غامض. لأن العروس هو المرأة. أما الرجل فيقال له «معروس» والبحر مذكر. وإذا قصد بعروس البحار، الكائن الخرافي فكيف تكون له أعماق؟ وقوله «أرتّل فاكهة اللغة»، لا يستقيم مجازيّا لأن الفاكهة يابسة واللغة انسابية.

عبد الوهاب منصوري في «باقة عشق» يطأ على يابسة الشعر بقدم والأخرى غارقة في وحل النثر:

ضميني كي أعرف دفء الأحضان
فأنا لم أعرف من زمن يا صاحبتي
غير الأحزان

هذا الكلام لا تخلو من مثله رسالة غرامية واحدة من الرسائل التي يكتبها المراهقون!

عبد العزيز الحاجي في «قصيدتان» (الأمر يتعلق فعلا بظاهرة) يتجول عبر الدلالات الحافة

للكلمات. الرحلة ممتعة ولا شك. لكن هل هي غاية في حد ذاتها؟ وما هي وظيفة الشعر إذا اصبح سجين الكلمات؟

في قصيدة «الاهوال» لنزار شقرون الخيط الدلالي واضح لكن النص، يسقط أحيانا في الابتذال بترديد عبارات الحب المتداولة مثل: «أذوب في آهاتك»، «خذيني»، «ضميني». فالمعادلة بين الايحاء والابلاغ صعبة للغاية لكنها شرط من شروط الشعر الجيد.

كمال الهلالي في قصيدته «الذئب» اختار الأسلوب النثري إلاّ في الخاتمة. فلا تتعجل النشر يا كمال!

نورالدين بالطيب في «قصائد» (تأكدت أن الأمر يتعلق بظاهرة!) يقدم خمس لوحات رائقة لكنها لوحات لا قصائد لأن الشعر عماده الصورة والموسيقى وإن خرج عن الوزن فلا يمكن أن يخرج عن الصورة أيضا دون أن يتحول إلى نثر.

***

محمد محجوب أتحفنا بملف رائع حول الأعمال الفنية للفنان التونسي ابراهيم الضحاك. ليته يواصل هذا الجهد فيعرف القارئ بأعمال القرجي ومطيمط وبلخوجة وغيرهم من فنانينا الكبار!!

***

في باب القصة قرأنا نصا سرديا ممتعا للقصاص التونسي المهاجر أبي بكر العيادي. إنها اقصوصة مستمدة من حياة الترحال والضياع في فرنسا. نلمس فيها معاناة الذات التونسية في بلاد الغربة. اللغة سلسلة معبرة واللهجة صادقة صادرة عن الأعماق.

مصطفى الكيلاني يصور في اقصوصته «زمن الرجل الذي كان»، سيرة شخصية غريبة تسمّى «حسون» هدم قبر أبيه بمعول. إنه العقوق بعينيه! فمن أين هذا المعتوه يا ترى؟ لكن الذي حيرني هو علاقة حسون بكارل ماركس!! هل هي علاقة حقيقية أم مجرد رمز؟

قصة «قهوة منتصف الليل» لفوزية علوي قرأتها ثلاثة مرات، من أمام ومن خلف ثم عموديا، فلم أفهم شيئا، فسلمت أمري لله وانتقلت إلى قصة «صبوات» لسامي الطرابلسي فوجدته يتساءل: ما أكون رأيت من مرايا الطمث غير لوثة في الروح؟ ومن ماء السؤال غير تلك الثقوب؟»

هذا الكلام يحتاج إلى «عزام ورأسه عريان» كما يقول المثل الشعبي. أجزم بأن فرويد وشومسكي وجاكبسون وبيرس لو اجتمعوا لتفسير هذه القصة لما فهموا منها ولو «كعبة واحدة». فإلى من يتوجه بها سامي الطرابلسي ولماذا ينشرها؟ وإذا فهمها حسن بن عثمان فليفسرها لنا!

مقال عبد الله ابراهيم حول رواية: «أو برج السعادة» للتونسي عبد القادر لطفي لا يمكن الحكم له أو عليه إلا بعد أن تصل الرواية إلى تونس ونطّلع عليها.

نشّع محمد البدوي على مواصلة دراسة الأعمال الروائية للحبيب السالمي، لأنها جديرة بالدرس وصاحبها حقيق بأن يتبوأ منزلة أكبر في الأدب التونسي المعاصر لأنه يكاد يكون مجهولا عندنا.

أما محي الدين حمدي فإننا نقول له: قبل أن تدرس «الزمن» في نص «قمح افريقيا» لمحمد الباردي زميلك في الكلية عليك أن تقيم الدليل على أن صاحبها روائي. فمحمد الباردي أستاذ جامعي محترم مختص في الرواية لكن شتان بين الابداع والاختصاص العلمي. وعلى كل فنحن نعجز عن تصور الطريقة التي يكتب بها مختص في الرواية رواية. إنها قد لا تختلف عن الطريقة التي يصنع بها النجار كرسيا أو الحداد شباكا حديديا. ونرجو أن نكون مخطئين.

***

ونشرت المجلة خطاب سيادة رئيس الجمهورية بمناسبة اليوم الوطني للثقافة وانطلاق سنة تونس عاصمة ثقافية.

كما نشرت عدة متابعات للمناشط الثقافية والعلمية خلال الشهر المنصرم.

***

نرجو لهذه المجلة مزيد التحسن لتكون الواجهة الأولى للثقافة التونسية، خاصة خلال هذه السنة التي أضحت بلادنا فيها محط أنظار العالم بعد اختيارها عاصمة اقليمية ثقافية.

مجلة الملاحظ عدد 211 من 19 إلى 25 / 2 / 1997

العدد 83 من مجلة «الحياة الثقافية»

صدر العدد الجديد شهر مارس 1997 من مجلة «الحياة الثقافية» في حلة قشيبة غدت «والحق يقال» اعتيادية وهو ما يشجع على الاحتفاظ بأعداد المجلة وحتى اهدائها. وليس محتوى هذا العدد بأقل قيمة من الشكل والاخراج. فقد جاء حافلا بانتاج فكري وفني متنوع شدنا إليه طيلة ساعات وسجلنا بالمناسبة ملاحظات حول بعض المحاولات القيّمة قد نعود إليها في أعمال علمية أدق واوسع.

افتتاحية العدد، هذه المرة بإمضاء الدكتور عبد الباقي الهرماسي وزير الثقافة بعنوان «تونس عاصمة ثقافية». حدد فيها ابعاد اختيار تونس عاصمة ثقافية لسنة 1997 وعرض الخطوط الكبرى لبرامج المناشط والمشروعات الثقافية التي ستنفذها الوزارة أو تشرف على تنفيذها -وقد بدأ ذلك بعد على نطاق واسع- خلال السنة الجارية في اطار هذا الاختيار. وقد الح السيد الوزير في ابراز الفوائد الثابتة التي ستجنيها تونس من هذه التجربة لعل أهمها ارساء مشروع ثقافي شامل ومتطور ومزيد انعاش حركة الابداع وتجسيم المردودية الثقافية ماديا ومعنويا وتنشيط الحركة السياحية.

ونشرت المجلة ملفا طريفا وثريا حول مظاهر عمرانية واتنية واقتصادية اجتماعية في تونس لم تضع له عنوانا جامعا ذا طابع معرفي بل سمّته «ملف على هامش المركز» (هكذا بالالف واللام). وقد ظننا أن هذه البحوث قدمت في نطاق ندوة نظمها أحد المراكز العلمية فبحثنا في الهوامش والفهرس عن اسم هذا المركز فلم نعثر له على اثر. فما معنى هذا العنوان اذن؟ لكن هذا لا يقلل من قيمة محتوى المقالات وهي: «بحارة الساحل التونسي بين التهميش وفاعليات التأكيد» لعادل بالكحلة. وكنا نفضل لو ارتكز هذا البحث على نتائج عمل ميداني لا على مجرد وثائق مدونة خاصة ان الموضوع يتعلق ببحارة الساحل التونسي والاتصال المباشر بالمؤسسات والبحارة انفسهم سهل جدا. والمقال الثاني بعنوان «انتفاضة الودارنة عام 1915» لمنصور بوليفة وهو يقدم صور مشرقة من صور نضال الشعب التونسي في الجنوب ضد حكم البايات والسلط الاستعمارية. هذا البحث جيد من حيث المنهج والتوثيق والمحتوى. يليه مقال «نفزاوة: القبيلة والمنظمة» لمحمد ضيف الله. وهو عبارة عن مقاربة اتنية ثقافية سوسيولوجية تاريخية لقبيلة من أهم القبائل التي اسهمت في تكوين النسيج الاجتماعي للشعب التونسي على امتداد قرون. البحث مفيد لكننا لا نرى فائدة في توقف الكاتب طويلا عند نسب هذه القبيلة اعتمادا على مصادر عربية قديمة، لأن الأمر يتعلق بخرافات لا بحقائق. والثابت علميا اليوم أن شمال افريقيا أهل بالسكان منذ اقدم عهود ما قبل التاريخ وإن الاستقرار تحقق

في النهاية للجنس المتوسطي الذي انتشر بعد نهاية العهد الجليدي الرابع على ضفاف البحر الأبيض المتوسط.

مقال نورالدين بن بلقاسم «الموريسكيون في قرمبالية من خلال وثائق بعض الرحالين الغربيين» يسهم في توضيح المرحلة الأولى من نشوء هذه المدينة لكنه اقتصر على مصدر واحد وهو كتاب الطبيب الفرنسي بيسونال وكان من الضروري مقابلته بمصادر اخرى قبل التحليل والاستنتاج.

قرانا، بعد ذلك، بمتعة كبيرة، مقال «اشكالية نشأة مدينة المنستير العربية» وذلك لثراء المعلومات الواردة فيه ودقتها وعمق التحليل والرؤية الشاملة للأبعاد الحضارية والسياسية. وهو يسهم بذلك، في كتابة علمية لتاريخ مدينة من أهم المدن التونسية.

ان لهذا الملف فائدة عظمى وهي ابراز الثراء الحضاري لمدن تونس وجهاتها. والاكثار من مثل هذه البحوث التي قلت -مع الاسف الشديد- منذ وفاة العلامة حسن حسني عبد الوهاب وتقدم الاستاذ محمد حسين فنتر في السن من شأنه أن يلفت انتباه الأجيال الصاعدة إلى عظمة أرض تونس وشعبها عبر التاريخ ويقبر إلى الأبد فكرة «اللاشيئية» التي يروجها المتمشرقون والمتمغربون على حد سواء لغايات في نفس يعقوب.

***

واتحفتنا المجلة بملف رائق حول المسرح اعده عبد الحليم المسعودي. وقد اشتمل على ترجمة فصلين من مسرحية «حنبعل على الأبواب» لكريستيان ديتريش قرابة قرابه نقلها عن الالمانية صالح الخوجة. هذا العمل يهمنا من قريب لأن احداث المسرحية تدور في تونس وتتعلق بمرحلة من أهم مراحل تاريخ بلادنا.

الفقرة الثانية من الملف فصلان من «مسرحية هزلية» (؟) لمحسن بن ضياف بعنوان «اطلمير». قرانا الفصلين فوجدناهما من رواية لا من مسرحية، وذلكلمراوحة الكاتب بين السرد والحوار. العنوان الغريب منحوت من «مير اطل» و« مير» هو اسم المحطة الفضائية الروسية المعروفة وقد سمي به احد شخوص الرواية الذي قد يكون البطل. يغلب على احداث الفصلين الهرج والمرج وعلى الحوار الهذيان في جو خمري خارج حانة ثم داخلها وتتخلل الهذيان اشارات إلى بعض القضايا الفلسفية والعلمية كحرية الفعل والقول ومصير الانسان في المستقبل... ننتظر بقية الفصول لاصدار حكم ما في شأن هذا العمل الذي يبدو جادا.

الفقرة الثالثة مقال لمقداد مسلم بعنوان «فن الممثل بين ارتوو غروتوفسكي» وهو بحث اكاديمي مبسط يتجه إلى طلبة المسرح وعموم القراء. إنه مفيد من جهة تقريب التقنية المسرحية من الجمهور المثقف ثقافة عامة. والحق أننا في حاجة، اليوم، إلى إعادة تنشيط قطاع المسرح الذي ازدهر في الستينات والسبعينات ثم دب في مفاصله الركود منذ بداية الثمانينات. ومقال كهذا يسهم في تثقيف القارىء التونسي مسرحيا حتى يعود إلى الاقبال بكثافة على هذا الفن الضروري لنهضة أي شعب فلنكثر من مثل هذه البحوث!

***

في باب الحوار طالعنا مقابلة رفيعة المستوى اجراها القصاص حسن بن عثمان مع الروائي المصري صنع الله ابراهيم وهو من جيل الستينات. في اجوبة هذا الروائي مظهران متقابلان: الاول معرفي يبعث على الاعجاب بحكم ثقافة الرجل المتينة وخبرته الواسعة في الكتابة والثاني ايديولوجي وهو تشبثه بالخط الماركسي الذي ثبت للعالم باسره شعوبا وسياسيين فشله وقصوره عن ايصال الشعوب إلى ما تصبو إليه من تقدم ورفاهية وحسن حال.

الشيخ صنع الله - فيما يبدو - تجاوزه الزمن ومع ذلك مازال مصرا على أفكاره القديمة التي كانت ثورية في عصره. لكن التاريخ لم يقف في الستينات. والكاتب الكاتب من وعى حركته وساير نسق زحفه والا تجاوزه الركب! انه درس لكل

المبدعين! فشكرا لك على هذا العمل الصحفي القيم يا حسن!

***

في باب الشعر الطبق شهي ودسم رغم قلة النصوص: والعبرة بالجودة لا بالكثرة ان لم نرتح إلى القصيدة الاولى «قصيدة في الهند» لعلالة القنوني. ولم نفهم السر في تصدير الباب بها. هذا النص المطول يغلب عليه النثرية الفجّة. فهل من الشعر قوله:

وعندما تحركين ذلك العنق
إلى اليمين مرة ثم إلى اليسار
وتخرجين لسانك الادق
أراك كالثعبان
أحسّ بالخطر.

والمجال لا يتسع لذكر أمثلة اخرى كثيرة. ثم انظر هذا الخطأ التعبيري: «يا كم لكم الوان» فالعربي يقول «ما اكثر ألوانكم!»

على كل... اسرة المجلة حرة في نشر ما تشاء!.

قصيد «منه... وعنه... وله» لمحمد الهادي الجزيري فيها سيطرة على اللغة وجهد ملحوظ في تجويد الصورة.

الشاعر الموهوب سوف عبيد اتحفنا بقصيدة عنوانها «شهرزاد»

الشاعر القيدوم المقل عبد الرزاق نزار صاحب ديوان «عائشة في زمن التحولات» اختار الاسلوب الايجابي التوليدي في قصيدة بعنوان «الحب قصيدة الموت» حيث يصور باستخدام المعاني الحافة للكلمات ذاتا عاشقة في جو جنائزي يهيمن عليه شبح الموت. ثمة ايغال في الشعرية في اطار رؤية فلسفية عميقة.

حافظ محفوظ في قصيدته «تابوت العهد» يبدو متمكنا من اللغة، حريصا على مقاومة النثرية. وقد اثمر هذا الجهد بعض المقاطع الرائقة مثل:

ومن شوقي إليك
اراك في شوق
... فاعر يدي صبر العذارى
فلقد غدت انثي
تراودني على ورقي

لكن هذا النجاح لم يحالف الشاعر في كافة ردهات القصيدة والسبب في ذلك امعانه في البحث عن الصورة دون تحقيق رابط دلالي واضح بين اجزائها.

***

في باب القصة نشرت المجلة قصة لعمر السعيدي عنوانها «مدن بلا دفء - مدن بلا طعم» فيها حنين شديد إلى حياة القرى الهادئة وتقزز من حياة المدن والاحياء الاصطناعية الجديدة. انها قصة نابعة من واقع الطبقة الوسطى التي تحس بالاختناق بين الطبقة الدنيا والطبقة العليا. لم تعجبنا فيها بعض العبارات المنافية للذوق السليم مثل: «ستزقني الحافلة» «كما الضراط... تنفلت من أبوابها». (ولم نورد الشاهد كاملا!). محمد الجبلاني في قصة «ام الشلاتيت» وهي اسم شجرة باحدى قرى الشمال الغربي يتبرك بها الجهلة، يراوح بين الواقع والوهم، بين الحقيقة والخيال. الموضوع تقليدي طرقه يوسف ادريس في الخمسينات. والاجدى ان يتفرغ قصاصونا إلى معالجة قضايا الحاضروالمستقبل وقضايا تونس الناهضة المتطلعة إلى اللحاق بالغرب المتقدم في ظرف وجيز.

محمد عيسى المؤدب يصور في قصة بعنوان « اية امرأة اكون؟» مأساة طالبة ريفية يتيمة الابوين تطرد من المبيت الجامعي بسبب جريمة لم ترتكبها وهي ممارسة البغاء. القصة مؤثرة لكنها ضعيفة فنيا لأن الاحداث فيها تتوج بنهاية مفاجئة لافتة.

ولعل احسن ما يقرأ في هذا الباب قصة « قهوة وردان» للقصاص الطبيب محمود بلعيد، وهو يروي فيها حكاية رجل في العقد الخامس من عمره ملّ هيمنة زوجته على المطبخ والمؤونة وحن إلى عهد

شبابه حين كان يقتني بنفسه لوازم الأكل فيدخل في صراع مع زوجته. وذات مرة تسافر الزوجة إلى منزل والديها فيمارس الزوج حريته داخل البيت بمتعة كبيرة، لكن ذلك لم يطل لأن الزوجة سرعان ما تعود إلى البيت لتواصل هيمنتها فيه. في هذه القصة نقد للحياة العصرية التي قلبت الموازين والمقاييس رأسا على عقب وافقدت الانسان عادات كثيرة لطيفة لا تعوض.

***

في باب الترجمة نقل أبو يعرب المرزوقي عن الالمانية نصا بعنوان «هلدرلن والمثالية الالمانية» لارنست كسرار وثلاث قصص للكاتب البولوني سلافومير مروجيك نقلها إلى العربية عدنان مبارك.

***

وفي باب الدراسات نشرت المجلة مقالا لعبد المجيد يوسف بعنوان « برق الليل للبشير خريف. دراسة في علامية البطل» انتهى فيه إلى أن شخصية برق الليل تقابل بقية الشخصيات بكونها عملية، منتصرة، ذات كرامة، صاعدة في السلم الاجتماعي. وهي استنتاجات عادية معروفة كان بامكانه أن يصل إليها دون اعتماد الجهاز الاصطلاحي والمنهجي الذي اعتمده في نطاق ما سماه «علامي البطل» فالعبرة بالنتائج لا بالمنهج!.

مجدي بن عيسى في بحثه «المرايا المتناظرة، المصائر ودلالاتها في رواية «شبابيك منتصف الليل» للشاب ابراهيم الدرغوثي يخلص إلى أن التنوع احد أهم مميزات هذه الرواية. وهل توجد رواية لا تتسم بالتنوع؟ ان مجرد طول النص الروائي كاف لتتنوع الشخصيات والامكنة والقضايا فيه. كما ينتهي إلى أن المؤلف ينتصر في روايته للوجود العربي بجراحاته السياسية والاجتماعية والنفسية. هذا ليس جديدا أيضا. اقرأ يا مجدي روايات عبد الرحمان منيف وقصص يحي الطاهر عبد الله وغيرهما. فالدرغوثي كاتب واعد لكنه مبتدئ والطريق مازالت امامه طويلة. لتبتعد عن العناوين الرنانة ومنهج الاسقاط! احمد الجوة في «رواية المحاكمة بين بوادرالتجريب ومظاهر التعجيب» انطلق من التفريق بين ثلاثة مفاهيم: العجيب والغريب والفانتاستيك ثم سعى إلى اسقاطها على رواية «المحاكمة» لحنا مينة. فكانت النتائج عادية جدا: فالاسترجاع والاستباق يتوفران في اكثر اعمال نجيب محفوظ ويوسف ادريس وعبد الرحمان منيف وكذلك العدول عن قضية الاصل إلى قضايا فرعية. فهل يخلو منه عمل روائي واحد؟ ومثلهما المراوحة بين الحوار والمقتضب والردود السريعة إلى المقاطع المطولة.

ان المنهج الناجع هو المستنبط من العمل المدروس والعبرة بالنتائج ليس غير!

المنهج الاسقاطي نفسه طبقه محمد نجيب العمامي في دراسة لرواية «المعجزة» لمحمود طرشونة قال بارط، قال جينات... وانت يا نجيب؟ اليس لديك عقل تفكر به مثلهما؟ فلم لا تنظرإلى تلك الرواية بمنظارك الخاص؟ وحين نلتقي مع بارط وغيره في افكاره ما تشير إليها في الهامش!

بارك الله في رشيدة الشارني التي اقبلت على قراءة رواية «ليل الغرباء» بثقافتها وذوقها وحتى احاسيسها الخاصة دون بهرج اصطلاحي أو لغة متعللة متكلفة.

ونشرت المجلة، في النهاية، خطاب سيادة رئيس الجمهورية بمناسبة اختتام مناقشة مجلس النواب لميزانية الدولة لسنة 1997

نرجو لمجلة «الحياة الثقافية» مزيد التالق والنجاح في خدمة الثقافة الوطنية. وإلى العدد القادم!.

قراءة في «قبر يليق بي..» *

رضا الأبيض

1ـ العنوان:

يشرق العنوان ليوجّه القراءة. العنوان بنية نصّية دالّة تستوقفنا لنفحصها ونبحث عن مجموع علاقاتها بالمتن.
لا تخطئ العين الثنائية المعتمدة في العنوان:

قبر (إسم) ← الموت. والسكون.. إلخ
يليق (فعل) ← الوعي. الجمال.. إلخ

ولايتّم إدراك هذا التقابل الضدي إذا استدعينا مقابلا للقبر مثل: قصر... النزل... إن تركيب العنوان يشعرنا بالمأساة وبالسخرية.
كرّس المأساة «القبر». وكرّس السخرية فعل «يليق بي»
تلك مأساة الأنا عجزت طوال حياتها عن إدراك مبتغاها.. وعن التمتّع بما يليق بها فأرادت - يوم تموت - قبرا يليق بها. وذاك أدنى الحلم.

2ـ المتن:

وحدة قصيدة «طراد الكبيسي» يحققها ضمير المتكلم أنا. ضمير يهيمن على كل القصيدة، (أريد... لي.. أغلقه.. يراني.. إلخ) ليجتمع في آخره في دال: الشاعر.
وليس مصادفة أن تبدأ القصيدة بالفعل: أريد. فهو بؤرة القصيدة. يتكرّر 11 مرّة مثبتا: أريد 9 مرات وأخرى منفيا: لا أريد 2 مرتين
قول الشاعر: أريد يعني أنّه يحلم. لأن ما نريده ليس واقعا كائنا بل مشروع ساحته المستقبل.
الشاعر يحلم. وما دام الحلم مملكته التي يقيم فيها وجوده نراه يشكّلها كما شاء.
وعلى مسار القصيدة تفترش ثنائية البناء والتهديم مساحة النص:
البناء ← أريد: قبرا يليق بي.. قبرا ليس أبيض...
التهديم ← لا أريد: أن يزعجني الزمن..
والفعل منفيا ومثبتا وجهان لعملة واحدة يؤسسان لصورة حلمية - نسبة للحلم - تجيء على غير العادة والمألوف. صورة لقبر لا ككل القبور.

1) صورة القبر:

رسم الشاعر قبره على مدار القصيدة. وكان الاستهلال هو نهاية متقدمة بترتيب سردي
- إن صحّ التعبير-
فقوله «يليق بي» هي صفة جامعة تختزل كل الصفات

* نشرت قصيدة (قبر يليق بي) لطرّاد الكبيسي في «الحياة الثقافية» - عدد 79 نوفمبر 1996

التي سينعت بها الشاعر هذا القبر.

وفي السطر (34) يفضح النص ذاته. ويكشف الشاعر عن الوجه الحقيقي، الوجه الآخر لحلمه ولقبره.. إنه يريد وطنا. فينحرف بنا عن القراءة «البريئة» إلى مجال من التوسّع الدلالي والثراء التأويلي.

القبر رمز للوطن. صورة أخرى له لا يعرف كنهها إلا الشاعر والذين اكتووا بعشق الوطن ولظى الغربة..

وفي السطر الأخير (44) يقف إسم الإشارة للدلالة على مقصد الشاعر. شاعر يريد وطنا يليق به. «ليقال: هذا وطن الشاعر»

فتخلق الصورة - وقد انعكست على مرآة ذاتها - صورة أخرى.

يستثمر الشاعر في بناء قبره - وطنه جماليات الهندسية المعمارية. فيستفيد من الأشكال والرسوم والألوان والزوايا.. إلخ استفادة لا تسقط به في جفاء لغة العلم (الهندسة علم له قواعد ومصطلحات) أو مباشريتها ووضوحها اللّذين كثيرا ما يقتلان روح الشعر والشعرية في النصوص.

ويحافظ الشاعر على هويته ويؤكد موقفه (التحرّر، العدالة، الوطنية..) دون أن يسقط في فخاخ المدح أو المباشرة أو الدّعاية..

إنّ «طراد الكبيسي» بقدر ما ينحرف عن النص الايديولوجي ينحرف إلى النص الشعري المقاوم. فلا تعلي قصيدته المرجع على حساب النصّ بقدر ما تقاوم بطريقتها الخاصة وآلياتها الداخلية.

2) بناء النص:

يبني الشاعر قصيدته على محورين:

(أ) محور الرغبة:

أنا الشاعر ترغب في بناء وطن -قبر على هيأة غير مسبوقة - على هيأة كتاب مفتوح أو مثل رحم الأمّهات... إلخ. وهي ترغب في بناء هذا الوطن - القبر لها وحدها لا يساكنها فيه الأغراب..

(ب) محور الصراع:

تجد ذات الشاعر في سعيها لإنجاز حلمها معارضين كثر هم الأعراب والكلاب والأغراب.. يفسدون عنه سعيه وحلمه الجميل.. بخرائهم وبولهم وضجيجهم.. إلخ بدنسهم وقذارتهم..

يساعد الشاعر في بناء قبره وانجاز حلمه خسروالجاف - وهو كما جاء في الهامش - «مهندس معماري وشاعر وفنّان وروائي كردي.»

قال الشاعر: «نسأل خسروالجاف:

هل يمكن بناء قبر على هيأة كتاب مفتوح
أو مثل كثيب رملي عائم في الصحراء
أو قصر غاطس تحت الماء! »

يسأله فيطلب مساعدته. وهو العارف بكيفيات البناء والتشييد.

هذا السؤال لا تقابله إجابة في النص. بقدر ما يقابله نص آخر تمثّل في رسمين تشكيليين رافقا النص المكتوب. سمّاهما الشاعر تخطيطا فانسجم الإسم «تخطيط» مع الغاية «بناء..»

ولا يلتفت الشاعر إلى المرسل إليه إلاّ في آخر النص. يمثّله: الأصحاب

«ويراني حين يشاء الأصحاب»

ويمثله نائب فاعل، إذ الفعل مبني للمجهول..

«ليقال: هذا وطن الشاعر.»

والشاعر قبل ذلك يوجه الرسالة إلى ذاته. فهو الذات والمرسل والمرسَل إليه في آن. هو محور القصيدة و «بطلَها». يسيطر على أحداثها وأصواتها في رحلة قاسية لتحقيق مشهد آخر.

وبقدر ما أوغل الشاعر في رسم شكل القبر الخارجيّ

« قبرا ليس متوازي الأضلاع وليس مخروطيا على الطراز السلجوقي

...

هل يمكن بناء قبر كالكاتدرائيات... إلخ»

أوغل في تأثيثه فلم يتركه هيكلا فارغا أو شكلا خاويا..

3) جمالية التأثيث، ودلالاته:

القبر أو الوطن علامة دالة مشحونة بالمعنى. وهو كفضاء يبقى علامة فارغة تحتاج إلى ملء.

قال «أريده مؤثثا بأرغفة الخبز

وسلّم وبئر لا يقربه البدو
وسقف يشبه درب التبّانة»
أربعة عناصر لكل عنصر حقله الدلالي الشاسع فيستحضر مرادفاته وأشباهه.

- أ- أرغفة خبز ← الشبع، العدالة، الأرض . . (الجوع، الفقر، العقلية الإستهلاكية)

- ب - سلّم ← صعود، نضال، مقاومة (هبوط، خنوع، عبودية . .)

- ج - بئر ماء ← حياة، خصب . . (عطش، موت، جفاف . .)

- د - سقف ← غطاء، حماية . . (تشرّد، ضياع . .)

والعناصر إذا تضافرت حققت صورة، معادلا موضوعيا لموقف ايديولوجي وانتماء مبدئي.

لم يؤثث الشاعر فضاءه بالعناصر الثابتة فقط بل كذلك بالحركة والأحداث قال: «أريده قبرا: أتمدّد، أتمشّى، أقف، أجلس القرفصاء لا يسألني أحد عما أفعله وأفعل ما أشاء

. . .

قبرا أغلقه، أفتحه، أرى منه حال الدنيا.
ويراني حين يشاء الأصحاب».

دلّت الأفعال على رغبة جامحة في الإنعتاق والحرية. حرية الجسد والروح في أن يفعلا ما بدا لهما. . في أن يقاوما النفي والتصلب وأن يمارسا لذّة الإنعتاق. .

تعدّدت الأفعال وتنوّعت منتظمة في صيغة واحدة هي المضارع الذي دلّ على الإستمرارية. الإستمرارية في الزمن وجودا وحركة.

وعاضدت ما الموصولية (ما: إسم موصول مشترك) هذا التوق إلى حريّة مطلقة.

4) نهاية القصيدة ولا نهائية الحلم:

وتنتهي القصيدة بحلم معذّب محروم من الإنبناء حتّى أنّ القبر لم يكتف بأن يكون «قبرا صغيرا. قبرا فقط» بل أصبح «قب . . .» فسقط بعضه (حرف الرّاء . .) وسقوط الحرف من الإسم يدلّ على إكتفاء الشاعر بالحدّ الأدنى، ببعض الحلم، إكتفاء ليس قصديا أو مرغوبا فيه بل هو نتيجة لمضيقات الواقع وشدّة وطأة الحاضر. الحاضر المغتال.

رغم ذلك يبقى المكان في نص طراد الكبيسي فضاء لا نهائيا وامتدادا خلاقا تعانق من خلاله الذات شمول الحياة. لا يقف المكان عند حدود الإدراك الحسّي. بل يتحوّل من مقولة هندسية إلى مقولة روحية وذهنية وفنّية. . تستوعب التناقضات، والجزئيات وتشكّلها تشكيلا جديدا متجاوزا.

وتعمد الذات إلى إشراك الآخرين وأمكنتهم (على الطراز السلجوقي، قبرالآشوري والفرعوني. . إلخ) ثم تهميشهم وإبطال فعاليتهم. فهي أمكنة قاتلة مضلّلة عقيمة لا تحقق فيها الذات رغبتها وحلمها. تدينها في شكلها (مثل قضيب من الصبّير الشوكي، مثل جحر اليربوع . .) وتدينها في جوهرها (النجاسة . .)

وعلى هذا النحو تتوالى صور التدمير والتهميش لتأكيد الإنتقام من الأمكنة والرغبة في مكان، مكان ينتعش بالحبّ والعدالة والتحرر . . إلخ نختار له ما شئنا من الأسماء (قبر، وطن . .) المهمّ فيه هو جوهره وجوهره أن يليق بالشاعر.

خاتمة:

لم أتدبّر النص من خارجه بقدر ما سعيت في هذا التحليل أن أتدبّره من الداخل. من خلال بنيته ونظام الحركة فيه. ومن خلال صوره المفردة والمركّبة فانكشفت لنا بعض مغالقه وسمحت لنا بشيء من التأويل. تأويل إنبنى على فجوات (ليست نقيصة) في النص لاعلى ما يمكن أن نتلقاه من الخارج من المرجع. ويبقى النص أثري ممّا ذكرنا بكثير . . .

أطروحة ظاهرة الاسم في التفكير النحوي للمنصف عاشور

لطفي حيدوري

نوقشت بكلية الآداب بمنوبة يوم 25 فيفري 1997 أطروحة دكتوراه الدولة لصاحبها المنصف عاشور أستاذ اللغة بالكلية. أشرف على إنجازها طيلة 14 سنة الأستاذ عبد القادر المهيري. وناقشها كل من الأساتذة الطيب البكوش ومحمد الصالح بن عمر وصلاح الدين الشريف. وترأس الجلسة الأستاذ عبد السلام المسدي.

* قدّم المترشح بحثه، وموضوعه ظاهرة الاسم ومجاله في التفكير النحوي، إذ سينصب الاهتمام على الاسم من حيث هو مقولة تتصل بالاشتقاق والعمل الإعرابي ومن حيث اندراجه في النظام النحوي. ولهذا الشغل أسباب تبرّره:

- فإذا نظرنا إلى جميع المقترحات قديما وحديثا العربية منها والغربية فإنها لم تختلف في إدراج الاسم والفعل ضمن الاسم وذلك لكونية هذا القسم من الكلام.

- إن النظر في مقولة الاسم يسمح باستعادة أهم مبادئ النحو العربي ومنطلقاته والقواعد المتحكمة في مختلف المظاهر ومعانيهالصيغية والمقولية والوظيفية والدلالية في حين أن الفعل لا يمكن من شمولية الرؤية. ثم إننا لا نجد دراسة اسمية محضة في الأبحاث النحوية.

- تطمح هذه الدراسة ضمن التفكير النحوي إلى تقديم تصور شامل يضم أهم قضايا النحو العربي. فالنحو عند سيبويه والمبرد وابن السراج وابن مالك هو العلم الذي ندرس فيه الخصائص الصرفية والإعرابية للغة وعليه فإن مفهوم النحو في هذا العمل المطروح شامل لا يختلف عن أبحاث الأعلام المذكورين. ولكن كل منهج يتصل بالفرضيات والمقدمات المسيرة للعمل.

فكيف حدد الأستاذ عاشور منهجه في الدراسة؟

انطلق الباحث من إقرار بشبه وجود جهاز تفسيري يمكن من معالجة الاسمية، ولذلك جمع المسائل المتصلة بالاسم في كتب التراث وصنفها بحسب الأبواب التي تنتهي إليها. فبدا أن ما كان متفرقا وجزئيا يمكن إرجاعه إلى محور واحد أو مبدأ مشترك فالنحو العربي ليس قواعد جافة ولا يمكن أن يكون شتات ملاحظات ودعما لهذا الموقف فإن الدراسات الحديثة لم تكن سندا أصليا أو إطارا للعمل يوجهه.

وقد انتظم العمل ضمن مسلك ثنائي بالوصف تصنيفا وتعريفا فالتأويل بحثا عمّا وراء الظاهرة. وكان الانطلاق من افتراضين:

1 - إن الاسم هو الأول لا يؤخذ عن سابق ولا يتقدم عليه في التصور إلاّ الجذر وذلك لكونه الأول والأبسط في التعبير عن الحدث والذات.

2 - من ناحية إعرابية، نجد المتكل يتسلط بالمحلّ ليبرز التصورّ.

ولتحقيق طموح البحث توارع العمل على ثلاثة أقسام:
القسم الأول: نظام الاسم قبل التعريف:
-تقسيم الكلام
- عدد الأقسام
- حد الاسم
- كيفية تكوين الكلية
- أصناف الأسماء
القسم الثاني: نظام الاسم في العلاقات الإعرابية:
- مفهوم الإعراب ودرجاته
- العوامل والمعايير المعتمدة في التصنيف.
- محلّ الرفع
- محلّ النصب والجر
- اللزوم والتعدية
- موانع العمل الإعرابي
القسم الثالث: ما يجري مجرى الاسم الواحد
- مفهوم التمام والنقصان
- بعض القضايا الدلالية في اسم العلم.
أمّا صعوبات البحث فقد حدّدها كالآتي:
- إن قضايا الاسم تشمل جميع أبواب النحو وقد تبين في البحث أن الاهتمام بالجزئيات يمكن من الوقوف على خصائص الاسم زكثر من العناية بالكليات. لذلك يصعب التحكم في المادة الغزيرة وتجنب السقوط في الوصف العادي.
- مشكلة تتصل بالتأويل فكل دارس ينطلق من تصوراته لذلك كانت محاولة النظر في الاسمية بالتخلص من الأحكام المسبقة وإسقاط الرّؤى الحديثة.
- كيفية التثبت من أن النتائج المستخلصة من كتب التراث منتية إلى صميم البحث وممثلة للتفكير المشترك لا التفكير المفرد.
- تغري كثرة المناهج المعالجة للقضايا اللغوية باعتمادها.
وقد مكن العمل من الانتهاء إلى نتائج أهمها:
- إن الاسنية تدعو إليها الحرفية والفعلية. فالاسم يتأرجح بين الاسم الكلي والاسم المشبه بالحرف أو الفعل. وذلك مرتبط بالمتكلم. إنه التواصل والتمازج على خط الكلام فأقسام الكلام قطعة متواصلة.
- تحصيل سمة التمام والنقصان وهما طرفان يتراوح بينهما الاسم فيكتفي بنفسه دون رافع. أمّا الأسماء الموغلة في شبه الحروف فهي تدخل في بناء مع غيرها. فالبناء يكمل العمل الإعرابي.
- تقوم الأسماء الصّفات على بنية دلالية كالمسند والمسند إليه والموضوع والعامل. فالاسم يختزل النواة الإسنادية. وهذا نموذج من التلازم والتوازي بين الصرف والنحو.
- يوجد تواز بين المعاني الصيغية والمعاني الوظيفية. فاسم الفاعل واسم المفعول يوازيهما الفاعل والمفعول. والمصدر يوازيه المفعول المطلق. وأسماء الزمان والمكان يوازيها الظرف.
فلا فرق بين مجال الصرف والإعراب مع أولوية الإعراب. ذلك أن كلية الاسم تقترن بكلية الإنسان المتكلم وهو العامل الحقيقي في الكلام.
- ينجز النظام اللغوي من خلال الاسم والنحو المسير للاسم.
وخلص الأستاذ عاشور إلى أن التفكير النحوي فيه من التجريد والتناسق ما يبعث على قراءته من زوايا متعددة لعلها تكشف عن أسرار لم تعرف.
* الاستاذ المشرف عبد القادرالمهيري لاحظ أن الوصف والتوثيق قبل التأويل كانت تدفعه رغبة في الإلمام العام وذلك ما قد يترتب عنه حشد لكل شيء فلا بد من الاختيار القائم على أساس التمحيص والاهتداء الصعب إلى الأهم.
وختم مداخلته معتبرا هذا البحث ممثلا لإضافة منهجية وموضوعية للدراسات اللغوية العربية.
* الأستاذ الطيب البكوش رأى أن العنوان موهم بأن البحث يندرج ضمن اللسانيات العامة. ففي الألسن التي استقر فيها التمييز بين العلاقات العامة والعلاقات الخاصة بدأت تتوفر دراسات عامة تأليفا أو ترجمة فلا بد من التمييز بين اللسانيات العامة واللسانيات الخاصة فيكون عنعنوان البحث: ظاهرة الاسم في التفكير النحوي العربي.
ولفت انتباه الباحث إلى أن موقفه من أن الدارسين قد أهملوا التراث هو محل نظر. فالتقويم التأليفي الذي أثبته في البحث عن القراءات الحديثة للتراث قد لا يجعلنا نسلم بهذا الموقف ثم إن ذلك قد يبدو مناقضا للقول إن كثرة الدراسات حول الموضوع تحفز للبحث (وهو ما ذكره المرشح في تقديمه).
وفي ما يتعلق بالمنهج عاب على المترشح تناول القضايا

مجابهة وكأنه يخاطبها فذلك ما يشكل صعوبة بالنسبة إلى القارئ.

أمّا مراجع البحث فإنه قد استعرض في شأنها الدراسات الغربية أكثر من الدراسات العربية. ثم إن الخلفية اللسانية العامة للباحث ثمرية ولكنه لم يستغلها استغلالا كافيا كان متوقعا منه فبدت شذرات مقحمة لا متماسكة.

* الأستاذ صلاح الدين الشريف رصد إيجابيات البحث، فمن خلال تناول الاسم أمكن وصف الجهاز النحوي عامة. ثم إن القول باللغة نظاما يمكن من وصف البلاغة أيضا. كما إنه بهذه الدراسة تبين أن الاسم في النحو العربي ليس ذلك اللفظ أو الشيء المجرد إذ إن كثيرا من الأوهام بنيت على قول «سيبويه» «الاسم رجل وفرس وحائط» فالاسم الإعرابي ليس اسما معجميا.

واعتبر هذا البحث إحياء للنحو العربي بعدما «قتل» مع ابراهيم مصطفى في كتابه «إحياء النحو». أمّا من ناحية منهجيته فإن يالأستذ صلاح الدين الشريف ذهب مذهبا آخرفي المعالجة فالاسم تمام الفعل عنده فلا يمكن اعتبار الاسمية محورا يتضمن الفعلية والحرفية إذ أن تناول الفعل يمكن من وصف الجهاز النحوي.

* الأستاذ محمد الصالح بن عمر عيّن أربع وجهات منهجية في تناول القضايا النحوية:

1 - المنهج الدفاعي العاطفي.

2 - المنهج التحاملي وهو سبيل المستشرقين ومن تأثر بهم من العرب: إبراهيم مدكور وإبراهيم أنيس.

3 - المنهج الاسقاطي وهو إمّا سلفي يرجع كل مفهوم لساني إلى التراث. وإمّا يخلط بين الكوني والخصوصي في الغة المدروسة.

4 - المنهج العلمي الصارم غير المصنف وهو ما يروم الأستاذ منصف عاشور إجراءه. ويقوم على غربلة التراث للفصل بين الكوني الذي أضافه القدامى وبين خصوصية فترات التأليف بتصحيح الأخطاء وسدّ الثغرات.

ثم تساءل الأستاذ محمد الصالح بن عمر عن جدوى الاستغناء عن المدونة اللغوية. فكيف يمكن بعد ذلك تقويم آراء النحاة في الاسم دون اعتماد الاستعمال اللغوي؟.

* الاستاذ عبد السلام المسدي أشار إلى ما في البحث من اتجاه نحو تحويل الهاجس النحوي الفيلولوجي إلى مشغل ينضوي ضمن التفكير حول الظاهرة اللغوية أي ضمن التفكير اللساني. وبالتالي فقد حقّق عدة نقلات معرفية:

- نقلة فكرية منهجية: فالموضوع متنزل في فكر تراثي أما الانجاز فهو رصد لمكوناته خارج حدود التفكير الماضوي.

- القدرة على تجاوز الحدود الزمنية بالانعتاق من سيطرة السابق على اللآحق أو مفاضلة اللاحق على السابق.

- الموضوع متعلق بواحد من جملة أقسام الكلام. وتمكن الباحث من الارتقاء به إلى شبكة الخطاب بأكمله.

- ألغيت المسافة بين الجزء والكل فتم اختصار المسافة بين علم الصرف وعلم النحو بواسطة ما وقع استنباطه م أساس لنظام مزدوج جديد هو: النظام الاشتقاقي الإعرابي.

- التحرر من القيود النسقية اللسانية.

واعتبر الأستاذ المسدّي هذا العمل بحثا في الانساق أكثر مما هو بحث في التجليات وما لم يوضع العمل داخل هذا الإطار الشمولي من حيث هو جوس في الانساق فقد نظلم مزاياه.

ومخالفة لما ذكره الاستاذ محمد الصالح بن عمر من افتقاد المدونة اعتبر أن ميزة العمل هي البحث في الانساق انطلاقا من الخطاب النحوي تجاوزا للمدونة من أجل إنجاز ميتاخطاب انطلاقا من ميتاخطاب آخر وهو الخطاب النحوي.

* وفي رده على جملة التدخلات أشار الاستاذ منصف عاشور إلى إن مفهوم العمل هو محور البحث وأنه يقترن بالمتكلم. فهو يتوسط بالألفاظ التي تصبح هي العاملة. أما العمل الحقيقي فهو ضمنيا مخزون بالقوة في حيّز الذهن وهو ينسب إلى الألفاظو يسلط عليها فتصبح م قبيل العوامل ففي النصوص التراثية يوجد تحول من المتكلم إلى الألفاظ. ثم إن مفهوم العمل حديثا هو مركز التفكير اللساني التوليدي.

أما بالنسبة إلى محورية الاسم في الجهاز النحوي فقد تبين أن مقولة الاسمية باعتبارها مقولة مجردة تفرض نفسها في الدراسات النحوية وفي تسمية الأشياء، فاسم الجنس مطلق يحتوي الحرفية والفعلية. فإذا أدخلنا الاسم تحت النظر نجد بالاسترسال الفعل والحرف. فالتواصل موجود في أقسام الكلام ودلالاته ثم إنه لا فصل بين السمات الفعلية والاسمية فكل اسم يقوم على جملة وكل لفظ اسمي يعني نواة اسنادية.

اكتملت هذه المناقشة باسناد الاستاذ منصف عاشور درجة دكتوراء الدولة بملاحظة مشرّف جداً.

دعوة للكتابة في "الحياة الثقافية"

ترحب مجلة «الحياة الثقافية» بمساهمات المفكرين والباحثين والأدباء والكتاب والمبدعين والمثقفين وأهل الرأي في مختلف القضايا الفكرية والاشكاليات الثقافية حسب القواعد التالية :

1 ـ أن يتراوح حجم الدراسة أو المساهمة بين 2000 إلى 5000 كلمة تقريبا على أن تكون الدراسات موثقة بهذا الترتيب:

اسم المؤلف، عنوان الكتاب، مكان النشر، سنة النشر، رقم الطبعة ورقم الصفحة.

2 ـ أن تكون الدراسات البحثية والمساهمات الابداعية خاصة بالمجلة ولم يسبق نشرها أو ارسالها للنشر في منبر آخر

3 ـ معيار إجازة النشر في هذه المجلة :

المعالجة الموضوعية، النقد المنهجي، الأصالة، الإضافة وعدم تكرار المواضيع التي أشبعت بحثا. مع التأكيد على طرافة النصوص الابداعية وجدّتها.

4 ـ تهتم المجلة بكل المواضيع المتصلة بالثقافة والأدب والفنون والفكر ماضيا، حاضرا ومستقبلا، مع التركيز على الرؤى المستقبلية لقضايانا وقضايا العصر والمستقبل.

5 ـ يفضل أن تكون المساهمات مرقونة أو واضحة عند قراءتها إن كانت مخطوطة، ومرفقة بتعريف مقتضب يضعه الكاتب لنفسه.

6 - تمتنع المجلة عن التعامل مع الكتاب الذين يرسلون مساهماتهم إلى مجلة الحياة الثقافية وإلى منابر أخرى في نفس الوقت.

7 - ستكافأ كل مساهمة يقع نشرها.

8 - كل من يرسل مساهمة إلى المجلة يرفقها بعنوانه الكامل بما في ذلك الهاتف أو الفاكس إن أمكن ورقم حسابه البنكي.

9 - كل المراسلات توجه إلى العنوان التالي :

مجلة «الحياة الثقافية»

105 شارع الحرية 1002 اللجنة الثقافية الوطنية - تونس العاصمة

الهاتف : 646 890 - 154 288

لكل من يرغب في الاشتراك في «الحياة الثقافية»

أن يرسل حوالة أو صكا بنكيا بمبلغ **(20)** عشرين دينارا تونسيا

إلى الحساب الجاري بالبريد عدد **92/ 627** مع ذكر عنوانه كاملا